قضية التلقي
في النقد العربي القديم

الدكتورة فاطمة البريكي



2006

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2006/2/392)

810.9

البريكي، فاطمه

قضية التلقي في النقد الأدبي / فاطمه البريكي.ـ عمان : دار الشروق، 2006

( ) ص

ر. إ. : 2006/2/392

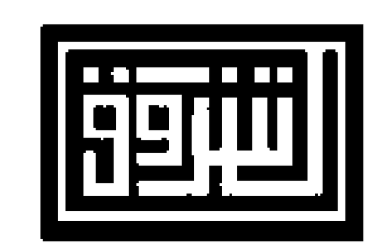
الواصفات: النقد الأدبي//التحليل الأدبي//الأدبي العربي//

• تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 9957 - 00 - 255-4 (ردمك)

2006/2/310 (رقم الإجازة المتسلسل)

- قضية التلقي في النقد العربي القديم .
- الدكتوره فاطمه البريكي .
- الطبعة العربية الأولى : الإصدار الأول 2006 .
- جميع الحقوق محفوظة © .



الناشر :

دار العالم العربي للنشر والتوزيع

هاتف : 0506118499 فاكس : 042671514 دبي

دولة الإمارات العربية المتحدة – دبي

■ الاخراج الداخلي وتصميم الغلاف وفرز الألوان و الأفلام :

دائرة الإنتاج / دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف : 4618190/1 فاكس 4610065 / ص .ب . 926463 عمان (11110) الأردن

Email : shorokjo@nol.com.jo

الإهداء

إلى والديّ الحبيبين .. اللذين كانا شمعة أضاءت ليل غربتي، بتشجيعهما ودعائهما ..

لكما مني كل الحب والتقدير ..

إلى أستاذي الدكتور/ إبراهيم السعافين .. الذي لم يألُ جهدا في سبيل تعليمي وإرشادي..

لكَ مني موفور الشكر والامتنان ..

إلى معلمتي الفاضلة الدكتورة/ لطيفة النجار .. التي لم تكلّ يوما عن نصحي وتعليمي..

لكِ مني جزيل الشكر والتقدير ..

إلى روح العلاّمة .. د. إحسان عباس.. الذي شرّفني بمناقشة هذه الأطروحة، ولم يبخل عليّ بنقده وتوجيهه.. مناقشاً ومعلّماً..

لكَ مني خالص الدعاء.. بالرحمة والغفران..

إلى كل من علمني حرفا .. وزرع في قلبي علما ..

أهدي جهدي المتواضع ..

فهرس المحتويات

الفصل الأول: نظرية التلقي: النشأة والتطور

تصدير

يخطئ من يظن ان الثقافة الإسلامية ازدهرت بمعزل عما كان يمور في العالم من ثقافات وفلسفات وأفكار ، فقد كانت هذه الثقافة تعيش في قلب التحولات السائدة آنذاك ، بل كانت في العصور الوسيطة رائدة وقائدة ، لا تزورّ بوجهها عن الثقافات والأفكار والعلوم ، لانها كانت تتمتع بالحيوية والدينامية والقوة التي تجعلها ليس في موقف الند وحسب ، بل في موقف الهاضم والمنتج والقائد الذي يطور باستمرار في ركب التقدم ، ولم يكن هذا الفعل مقصوراً على حقل من حقول المعرفة ، فالحضارات الناهضة لا تختص بحقل دون آخر ، وإنما هي المتقدمة باتجاه المستقبل في كل الحقول ، فقد كانوا في حقول اللغة والآداب والفنون لا يتهيبون ان يتعرفوا آفاق المعرفة ما مكنتهم وسائلهم المتاحة من بلوغه ، ويتجلى ذلك في حقول التأثر والتأثير ، والذي يتابع ما وصل إلينا من آثار الآخرين يكتشف ان معرفتهم بلغت أدق التفاصيل .

ويأتي كتاب الدكتورة فاطمة البريكي في هذا السياق الحضاري المنفتح على آفاق المعرفة الجديدة ، دون انغلاق على التراث الذي امتلكنا ولم نمتلكه وأصبحنا عاجزين أمامه ، لا نتجاوزه وقد تجاوزنا بمراحل طويلة ، لأننا في الآغلب الأعم نفتقد الحيوية العقلية والقدرة الفكرية والمناخ الحر الخلاق المتسامح الذي ميز أولئك الذين اسهموا في إنجازه ، ودون انبهار بما حققه الآخر ، أو استلاب يجعل الهوية قلقة كريشة في مهب الرياح . اختارت الدكتورة فاطمة البريكي موضوعها «قضية التلقي في النقد العربي القديم» ليس لإرضاء نزعة علمية موضوعية تهدف الى معاينة ظاهرة نقدية على ضوء نظريات نقدية حديثة وحسب ، وإنما أحسب ان الذي دفعها إلى ذلك دفعاً رغبتها في الإسهام في التأصيل لحركة نقدية عربية حديثة تؤمن بالمشاركة ولا تؤمن بالتميز أو الانبتات ، فحركة النقد الحديث حركة نقدية عالمية يشارك فيها النقاد والفلاسفة والمفكرون من مختلف الاعراق والثقافات ، وإذا كان العرب في المجمل قد تخلفوا عن الإنتاج الثقافي الحقيقي باستثناء قلة من النقاد والمفكرين والمثقفين عاش معظمهم في الغرب ، ولأسباب متعددة ليس هنا مجال ذكرها ، فإن من الخطوات المهمة على طريق الإنتاج محاولات التأصيل التي تتأمل المنجز

وتنطلق من معايتنته وتحقيقه وتقويمه ، إلى وضعه في سلسلة الإنجاز التاريخي للأفكار النقدية المهمة ، لتلافي الانتبات الذي جعل بعض المؤرخين يستهينون بالإنجاز الثقافي للحضارة العربية الإسلامية ، وينادون بالقطيعة المعرفية بما قد ينم عن جهل فاضح بحقيقة هذه الثقافة .

وأمر آخر لا بد من التنبه عليه : وهو أن هذا الكتاب لا ينطلق من ذلك التصور الذي قد ينجم من ا لشعور بالنقص كما يزعم كثيرون وهم يتنافخون كبراً بما لديهم من ثقافة الآخر ، فهذا الكتاب يعي أن القضية التي يناقشها قضية حديثة في النقد العالمي ، لها جذور في الفكر النقد العالمي القديم ، مثلما ان لها هذه الجذور في الفكر النقد العربي القديم ، وليس مما يسعد أحداً أن يتجاوز الحقائق الموضوعية ليزعم أنه لدينا ما ليس حقاً بقصد تأكيد الهوية المزعومة ، إن هذا البحث يناقش هذه القضية من منطلق الموضوعية العلمية الرصينة ، ولا ينفي عن نفسه شرف الدفاع عن الهوية بالأساليب العلمية الحقة .

ومن الطبيعي أن نلاحظ أن الباحثة عاينت قضية التلقي في النقد العربي القديم من منظور النقد الحديث ، ومثل هذا المنهج قد يعرض الباحث لأخطار القسر وليّ عنق التراث النقدي لفلسفات ولأفكار نقدية لاحقة ، مما يحمّل المقولات او الممارسات النقدية ما لا تحتمل ، وقد كانت الباحثة متنبهة على ذلك متيقظة من أن تزل بها القدم عن المنهج العلمي الصارم الذي ارتضته لنفسها ، فقد حرصت على استيعاب نظرية التلقي عند أرباب هذه المدرسة النقدية في إطار جذورها الفلسفية الظاهراتية ، وتأملت قضية التلقي عند الأسلاف والمجايلين والأخلاف ، حتى تكوّن لنفسها صورة مجلوة تتأمل على ضوئها هذه القضية في تراثنا النقدي القديم .

ولقد بنت الباحثة منهج الرسالج بحيث يتناول جانبين رئيسيين هما : النظرية والتطبيق ؛ ويغلب على تراثنا النقدي التنظير ، في حين يغيب التطبيق ، ولا سيما في النصوص الكاملة ، في أغلب الأحيان . وربما يكون ذلك بخلاف الحال في وقتنا الراهن ، إذ يغلب على نقدنا الحديث التطبيق وربما تبدو القوة والأصالة في هذا الجانب بينا تغيب المشاركة الحقيقية في التنظير ، اللهم إلا تابعنا ما يردد النقاد من أفكار نقدية منجزة ، أو ما يوردون من حجج نقدية ناقدة تبد على أحسن الفروض استجابة مباشرة لها بما لا يبعدها كثيراً عن جانب الاستهلاك .

لقد كان إلمام الباحثة بالمفاصل الرئيسة لنشأة النظرية واضحا مكّنها من متابعة البحث بيسر ووضوح وعمق ، لتلتفت الى تجليات هذه النظرية في الفكري النقدي القديم عند النقاد

والبلاغيين ، من خلال رؤية التلقي من زاويتين سلبية وايجابية . وحتى تكتمل الصورة لديها وقفت عند المفسرين لتواف الجانب التطبيقي لديهم ؛ إذ إنهم عُنوا في الأغلب بالنص القرآني في صورته الكاملة ، مما مكنهم من تجاوز التركيز على الجانب النظري والانطلاق الى التطبيق ، وهو الذي يفتقر اليه النقاد والبلاغيون عامة في إشاراتهم الى هذه القضية . وقد اختارت نماذج ممثلة لاتجاهات المفسرين بين التعامل مع ظاهر النص ومن ثم الولوج الى آفاق التأويل ، وحتى تكتمل الصورة لجأت الباحثة الى اختيار عشر سور متفاوتة في الطول للنفوذ إلى الغاية المبتغاة .

ومما يحمد للباحثة أنها التفتت في هذه القضية المهمة الى طائفة من النقاد تعاملوا مع القضية في إطار التطبيق وهم شراح الدواوين الشعرية ، ووقفت عند أمثلة دالة تجلت عند شاعرين بارزين في هذا المجال هما المتنبي وابن الفارض . وقد استكملت الباحثة قضية التلقي في تجلياتها في العناصر الفنية التي يأتلف منها النص في محاولة لاستكمال جوانب هذا الموضوع الذي يعد لبنة مهمة في الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت نقدنا العربي القديم مدججة بثقافة نقدية حديثة .

إن هذا الكتاب الذي كان في الأصل أطروحة ماجستير تقدمت بها الدكتورة فاطمة البريكي إلى الجامعة الأردنية يمثل خطوة جريئة وجادة في سياق الدراسات الأكاديمية ، سيفيد منه الطلبة والقراء والمختصون ، وأنا واثق من أنها ستواصل طريقها بخطا ثابتة في ميدان البحث العلمي ، وأن مستقبلاً علمياً زاهراً ينتظرها بكل تأكيد ، من خلال إضافات علمية تترك في ثقافتنا بصمات لا تنسى .

د. إبراهيم السّعافين



مقدمة

مرت دورة المناهج النقدية بعدة مراحل اختلفت فيها زاوية النظر إلى العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى ، وكان من أبرزها الاتجاه نحو القارئ الذي كان محور عدد من الدراسات النقدية الحديثة . ونظرية التلقي واحدة من أهم النظريات التي شهدتها حركة النقد الحديث ، ولقيت استجابة كبيرة في الحركات الأدبية والنقدية الغربية والعربية .

وجاءت هذه النظرية ، التي تجعل القارئ في بؤرة اهتمامها ، نتيجة عدة عوامل ساعدت على ظهورها ، ربما كان من أهمها الرد على بعض الاتجاهات النقدية التي جعلت النص صاحب السلطة ، ملغية بذلك دور كل من المبدع والمتلقي ، فسعت هذه النظرية للحد من سلطة النص دون أن تهمله أو تلغيه ، كما أنها في اتجاهها وتمحورها حول القارئ لم تلغِ دور المبدع ولم تتجاهله تماما .

وفي تراثنا النقدي والبلاغي نصوص لا نستطيع أن نزعم وصولها إلى النضج الذي وصلت إليه هذه النظرية الحديثة ، أو أن أصحابها يصدرون عن وعي مماثل ، ولكنها تتناول بعض الأفكار التي أطلقها النقاد الغربيون في منتصف القرن الماضي تقريبًا ، وإن كانت تلك النصوص لا تشكل نظرية مكتملة في هذا الصدد ، نتيجة عدم وضع الناقد ما يطرحه من أفكار في نسق واحد متكامل ، مما أدى إلى عدم تطورها إلى نظرية نقدية ، ولكنها إشارات مهمة تضمنتها بعض كتب النقد والبلاغة ، حول دور المتلقي لدى كل من المبدع والناقد والبلاغي من شأنه أن يشكل مقدمة جادة لما عرفته حركة النقد الحديث من اهتمام بالمتلقي .

وقد كان البحث في مثل هذا الموضوع محفوفا بالمتاعب من عدة نواحٍ ، تتعلق معظمها بالمراجع الخاصة به ، ومن أهمها :

- نشأة النظرية في المجتمع الألماني ، وبالتالي فإن جميع المصادر الأصلية الخاصة بها مكتوبة باللغة الألمانية ، وعند العودة إليها لا تكون الاستفادة منها مباشرة ، إنما بالاستعانة بما ترجم منها إلى العربية مما ترجم عن الألمانية إلى الإنجليزية أو الفرنسية ، أو بالرجوع إلى التراجم الإنجليزية .
- قلة ما كتب عنها مقارنة بما كتب عن غيرها من النظريات التي سبقتها .

- وفيما يتعلق بالموضوع نفسه ، فنظرا لجدته وحداثة الفكرة التي يطرحها ، لا توجد الكثير من الدراسات التي تقوم على أفكار قريبة منه ، ولكن هناك عدد من الدراسات التي تدور في الفلك ذاته ، تم الرجوع إليها والاستفادة منها قدر الإمكان .
- تعدد مصادر الدراسة وتنوعها ما بين مصادر أجنبية حديثة تتعلق بالنظرية نفسها في النقد الغربي الحديث ، ومصادر من التراث العربي سواء كتب النقد أو البلاغة أو التفاسير أو شروحات الدواوين الشعرية . وتتمثل صعوبة تعدد المصادر في عدم توفر جميع المصادر الأجنبية من ناحية ، وما توفر منها يكون ترجمة أو ترجمة عن ترجمة .
- كما تعد صعوبة الحصول على كل المصادر العربية ، خصوصا ما يتعلق بالأدب الصوفي مثل شروحات ديوان ابن الفارض ، من أهم المشاكل التي واجهتني في كتابة هذه الدراسة .

وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع في الدراسة النقدية الحديثة ، إلا أننا نلاحظ قلة ما كتب عنه في النقد العربي الحديث . وبتتبع الدراسات التي عنيت بالكشف عن وجود ملامح لهذه النظرية في النقد العربي القديم لم أقف على مرجع يتناول الموضوع نفسه ومن الزاوية التي أرغب في تناولها ، ولكنْ يوجد عدد من الكتب والدراسات التي تلتقي مع هذه الدراسة في تتبع الاهتمام بالمتلقي في النقد القديم ، وتختلف في طريقة تناول المادة ، وأسلوب عرضها ، والأفكار التي مهدت لكل ذلك ، اختلافا بيّنا عما سار عليه منهج هذه الدراسة .

ومن هذه الدراسات : كتاب (استقبال النص الأدبي عند العرب ، لمحمد رضا مبارك) ، الذي يلاحظ المتصفح لعناوين المباحث التي يتناولها أنه يدرس الموضوع من جانب مختلف تماما عن الجانب الذي تلتفت إليه هذه الدراسة ، فمؤلف الكتاب لا يهتم ببيان كيفية استقبال المتلقي العربي النص الأدبي ، وكيفية تفاعله معه : سواء سلبيا أم إيجابيا ، أو كيف كان دوره في توجيه العمليتين الإبداعية والنقدية ، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة ، لكنه ركز في الكتاب على العوامل التي تؤثر في تلقي النص الأدبي ، وكان هذا هو الفصل الثاني من فصول كتابه . كما تحدث في الفصل الثالث عن الشفوية : الخطابية والشعرية ، وعن استقبال الشعر في عصور الأدب وما تنوي هذه الدراسة معالجته يقترب قليلا من هذا الفصل من فصول الكتاب ، إلا أن هذا الاقتراب محدود جدا أيضا .

ومن هذه الكتب أيضا ، كتاب (الأصول المعرفية لنظرية التلقي) ، لناظم عودة خضر ، ولكن هذا الكتاب يعرض لنشأة هذه النظرية في النقد الحديث ، ويبسط الحديث عن أصولها الفلسفية ، ولا يبحث فيها من جهة وجودها أو عدم وجودها في النقد العربي القديم ، وهو المحور الذي تدور حوله دراستي هذه .

أما في الدوريات ، فقد وقفت على عدد من البحوث والمقالات تتناول جوانب تقترب بصورة أكثر عمقا من الموضوع الذي تهتم به هذه الدراسة . وأذكر من هذه المقالات على سبيل المثال :

-عبد المجيد زراقط ، التلقي في النقد العربي القديم : موقع المتلقي في الظاهرة الأدبية ، الآداب ، سبتمبر- أكتوبر 1998 .

- فؤاد المرعي ، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج23 ، ع2/1 ، يوليو-سبتمبر : أكتوبر-ديسمبر ، 1994 .

وتقوم دراستي هذه على استقراء التراث النقدي والبلاغي العربي ، الذي شكل الجانب النظري من الدراسة ، إلى جانب ما تتضمنه شروح الدواوين الشعرية وكتب التفاسير ، التي تمثل النماذج التطبيقية على الأفكار النظرية المذكورة عند النقاد والبلاغيين .

وتركز الدراسة على النصوص التي وجهت عناية خاصة بالقارئ أكثر من غيرها ، أو على تلك النصوص التي برز فيها التفات الناقد أو البلاغي لدور المتلقي في توجيه العملية الإبداعية ومن ثم النقدية ، وكيف تجلى هذا الدور .

وجاءت هذه الدراسة في خمسة فصول ، هي :

الفصل الأول: نظرية التلقي، النشأة والتطور..

وهو بمنزلة المدخل للولوج من خلاله إلى الموضوع الرئيسي للأطروحة ، وهو البحث عن النظرية في التراث النقدي والبلاغي القديم .

وقد تناول البدايات التي انطلقت منها النظرية مرورا بالمناهج النقدية التي سبقتها ، وكشف عن طريقة التحول في زاوية النظر إلى العمل الأدبي وتحليله بتركيزها على المؤلف أولا ، ثم على النص ثانيا ، وعلى القارئ أخيرا ، لكن دون أن يهمل العنصرين السابقين غالبا عند النظر إلى العمل الأدبي من زاوية القارئ .

الفصل الثاني: التلقي عند النقاد والبلاغيين..

ويمثل هذا الفصل الهيكل النظري الذي يمكن من خلاله تلمس الجوانب التي التقت فيها أفكار النقاد والبلاغيين العرب القدماء ببعض ما يدور في حركة النقد الحديث من أفكار وآراء . وقد انقسم الحديث فيه إلى قسمين : تناول القسم الأول منها الحديث عن سلبية التلقي ، وهي تشمل

مظاهر التلقي المتسم بالاهتمام بشخص المتلقي دون الاهتمام بتفعيل دوره في العملية الإبداعية . وشمل القسم الثاني ، وهو إيجابية التلقي ، بعض الأفكار التي بدا فيها الاهتمام بالمتلقي واضحا ، ومدعوما بالاعتراف بأهميته في تحريك العملية الإبداعية وإنجاحها .

الفصل الثالث: التلقي عند المفسرين..

وهو الجزء التطبيقي في الرسالة ، حيث يبرز الدور الذي يقوم به المتلقي في سبيل إنجاح العملية الإبداعية من خلال نصوص المفسرين وشراح الدواوين الشعرية . كما يبدو أيضا اختلاف فهم النص من قارئ لآخر ، وتباين مستويات الفهم والتلقي نتيجة لتباين مستويات المتلقين الثقافية والحضارية والدينية وغيرها .

الفصل الرابع: التلقي عند شرّاح الدواوين الشعرية..

ويعدّ هذا الفصل مكمّلا للفصل السابق ، إذ يتتبع الجهود التطبيقية التي بذلها شرّاح الدواوين الشعرية في محاولاتهم فهم النص ، وفيه يظهر اختلافهم في فهم نص شعري كامل ، على نحو يتجاوز الاختلاف البسيط الذي كان يظهر من خلال اختلافهم في فهم بيت أو بيتين فقط .

الفصل الخامس: التلقي والعناصر الفنية..

ويشمل الحديث في هذا الفصل الكلام على العناصر الفنية التي ارتبطت بالمتلقي وطريقة استقباله للنص الأدبي ، مثل : الصورة الفنية ، والإيقاع ، واللغة ، والأسلوب . وقد تم تتبع كل عنصر من هذه العناصر في كتب التراث النقدي والبلاغي ، واستخراج النصوص التي يظهر فيها التفات الناقد أو البلاغي لعنصر ما وتنبيهه المبدع إلى ضرورة مراعاته ، وذلك من جهة أهميته في جذب المتلقي إلى العمل الأدبي أو نفوره عنه إن لم تتم مراعاته .

وقد كان البحث في التراث النقدي والبلاغي عن بذور لنظرية حديثة أمرا يتسم بشيء من الصعوبة ، وذلك نظرا للتباعد الزماني والمكاني بين الطرفين اللذين يشكل كل منهما بيئة نقدية تختلف عن الأخرى اختلافا تاما ، ولكن أهمية الموضوع ، وضرورة البحث فيه ، والنتائج التي قد يؤدي إليها الكشف عن وجود جذور لنظرية التلقي في النقد العربي القديم أو عدمه ، كانا دافعاً قوياً للكتابة فيه .

أرجو من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت فيما سعيت إليه من خلال دراستي هذه ، وما أردت شيئا إلا ذاك ، وما توفيقي إلا بالله .

الفصل الأول

نظرية التلقي: النشأة والتطور

الفصل الأول

نظرية التلقي: النشأة والتطور

تتعدد المناهج النقدية التي تتناول الأعمال الأدبية بالنقد والتحليل ، وتختلف عن بعضها نتيجة لاختلاف الأصول النظرية التي تنبع منها ، والمرجعيات الثقافية والحضارية التي تستند إليها . وهذا من شأنه ، دون شك ، أن يؤدي إلى تباين في نظرتها للنص الأدبي . ويظهر هذا التباين واضحا بملاحظة الجوانب التي يركز عليها كل منهج منها أكثر من الآخر . ويبدو العمل الأدبي في هذه الحالة كشكل هندسي ثلاثي الأوجه ، يمثل كل وجه منه أحد جوانبه الثلاثة (المبدع - النص - القارئ) . ويقوم كل منهج من المناهج النقدية بتناول وجه واحد من هذه الأوجه ، جاعلا إياه محور دراسته ، أو المدخل الذي يلج منه إلى فضاء النص .

وبمتابعة دورة المناهج النقدية عبر الزمن ، يتضح أنها تناوبت ، في تناولها العمل الأدبي ، في التركيز على وجه من أوجهه المتعددة . فقد بدأت هذه المنظومة بمناهج تهتم بالمبدع في المقام الأول ، وانتهت إلى نظريات تركز على القارئ ، وتجعله بؤرة اهتمامها دون أن يشركه فيها أحد ، مرورا بالمناهج والنظريات التي ركزت على العمل الأدبي نفسه ، واستمرت ردحًا من الزمن ، مستوفية بذلك جميع أوجه العمل الأدبي ، أو بعبارة أخرى ، جميع أطراف العملية الإبداعية .

1- المناهج التي سبقت نظرية التلقي..

بسط المؤلف سلطته على الساحة النقدية حينًا من الدهر ، ونتيجة لهذه السلطة توجهت الأنظار إلى دراسة النص فقط ؛ بوصفه وثيقة تاريخية ، أو نفسية ، أو اجتماعية ، أو غيرها . . من خلال السياق الذي أُبْدِعَ النص في أجوائه ، مما أدى إلى نشأة منظومة المناهج السياقية التي تشمل عددا من المناهج النقدية المعروفة ، مثل : المنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج الاجتماعي .

يهتم المنهج التاريخي ، مثلا ، بالربط بين النص والسيرة الأدبية للمبدع ، فيتناول النص على

ضوء سيرة الأديب ، وحياته الاجتماعية ، وعلاقته بوطنه وجنسه وبيئته الأولى ، وثقافته ، وعصره ، وغير ذلك . ويرى هذا المنهج أن التنبه على القوالب والتقاليد التي يكتب على أساسها النص أمر ضروري لاستساغته استساغة صحيحة ، حتى قبل أن نعرف كيف نقرأ ذلك النص . وأحيانا علينا العودة إلى الدراسة التاريخية قبل أن نعرف تلك القوالب والتقاليد التي تُعدّ اللغة واحدة منها ، عند أصحاب هذا المنهج[1] .

إن نقاد هذا المنهج يعتمدون في دراستهم النص الأدبي اعتمادا كليا على المعلومات الوثائقية حتى يتمكن الناقد من الإحاطة بمعظم جوانب النص المدروس .

أما المنهج النفسي ، الذي عرفه الناقد الفرنسي شارل مورون (1899-1966) بأنه : "زيادة فهمنا للآثار الأدبية ولتكوينها ، عن طريق معالجة جديدة للأدب تستند إلى اكتشافات فرويد ، وإلى مؤلفات بعض مريديه"[2] ، فقد ربط نقاده بين النص والجوانب النفسية في شخصية مبدعه ، وتحدثوا عن النص كمنتج من منتجات الخيال والأحلام . كما عدّوا النص صورة من صور التعبير عن بعض الرغبات المكبوتة التي يراها فرويد – أحد أهم أعلام هذا المنهج – المحرك الأساسي لعملية الإبداع .

وينطبق الوضع نفسه على المنهج الاجتماعي الذي يرى أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية ، وأن مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع ، وهذه البنية هي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا ، تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي . ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما .[3]

ويتوسل هذا المنهج في دراسته النص بالنظر إلى وثائق غير أدبية متعلقة بسيرة الكاتب ليقارب من خلالها انتماءه الاجتماعي واتجاهه وإيديولوجيته .

---

(1) ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1967 ، ص484 ، بتصرف . وانظر أيضا : رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 ، ص82-77 .

(2) نهاد التكرلي ، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ، منشورات دار الثقافة والفنون ، العراق ، 1979 ، ص40 .

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص216 ، بتصرف .

ويستقي هذا المنهج كثيرا من آرائه وأفكاره من الأفكار التي طرحها ماركس وإنجلز في الاقتصاد السياسي ، والتي تعرف بالماركسية ، وهي تقوم على أساسين هامين هما :-[1]

1- فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية التي تنبثق من التحتية .

2- فكرة الانعكاس الآلي ، حيث إن الأدب عندهم انعكاس للمجتمع .

لقد أدى إهمال المناهج السياقية ، على اختلافها وتعددها ، النص والقارئ إهمالا تاما ، وإلقائها بكل تركيزها على المؤلف (المبدع) والسياق الذي أُنتج النص من خلاله ، إلى الثورة عليها ، وبروز اتجاه آخر يدعو إلى الاهتمام بالنص بوصفه أساس العملية الأدبية ونتاجها ؛ فظهر عدد من المناهج النقدية التي ركزت على دراسة النص نفسه بمعزل عن أي شيء خارجه ، ودون الالتفات لقصد المؤلف أو للظروف التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية التي ينشأ النص في أحضانها ، مثل : المنهج الشكلي- Formalism ، وحركة الشكلانيين الروس- Formalists Russian ، وحركة النقد الجديد- Criticism New .

أما المنهج الشكلي فقد ظهر نتيجةَ رغبةٍ في وضع حد للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية ، وبناء علم الأدب بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري ، وانطلاقًا من مسلّمة ترى أنه ينبغي على الناقد الأدبي أن يواجه النصوص الأدبية الخيالية بدل أن يواجه الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها هذه النصوص ؛ اتجه الشكلانيون إلى فصل الأدب والدراسة الأدبية عن باقي الحقول المعرفية المجاورة والمعرقلة ، مثل علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافي .[2]

ويقوم هذا المنهج على الإعلاء من شأن الشكل ، كما يعلي من شأن عنصر الذوق ، في الوقت الذي لا يولي المحتوى أي اهتمام . وهو يدرس النصوص الأدبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء إلى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم هذه النصوص ، رافضا العلاقة التي تقيمها المناهج السياقية

---

(1) انظر : كارل ماركس ، فردريش إنجلز ، البيان الشيوعي ، ترجمة : محمود شريح ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، 2000 .

(2) فيكتور إيرلنخ ، الشكلانية الروسية ، ترجمة : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص14 ، بتصرف .

بين الفن والتجربة الإنسانية الطبيعية ، والتي ترى أن الفن مرآة تعكس لنا ما في الحياة ؛ فالفن ، عنده ، أسمى من ذلك ، لأنه يُخضع الحياة لعالمه وليس العكس .[1]

ومن التيارات المماثلة التي انطلقت من منظور المنهج الشكلي تيار الشكلانيين الروس ، الذين اهتموا بالشكل ، وانتصروا له ، وأولوه عناية بالغة .

لقد فهم الشكلانيون الروس الأوائل الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة ، ونظروا إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار وواقع بشكل عام) نظرة تسقط منه أية أهمية أدبية ، وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها . وقد كان همُّ الشكلانيين هو أن يحددوا ، بروح علمية ، نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفيةَ التي تنتج بها الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية ، والكيفيةَ التي يتميز بها الأدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به .[2]

كما كان تيار النقد الجديد من جملة هذه المناهج التي ظهرت ردا على تلك الاتجاهات السياقية ، مطالبا باستقلالية النص ، وعدِّه نصا مغلقا ، لا علاقة له بما هو خارجه ، فهو مجرد شبكة من العلاقات اللغوية الخالصة ، حتى إن بعضا من النقاد الجدد اتجه إلى دراسة النص بمعزل عن كاتبه ، أي باعتباره نصا مجهول القائل ؛ وقراءته قراءة أسلوبية تحليلية ، تبين علاقاته الداخلية بما يكشف عن بنيته .

وقد نشأ بين هذا النوع من النقد والنقد التاريخي جدل يرتكز حول موضوع الاهتمام وزاوية النظر ؛ فالنقد التاريخي يرى أن ماهية النص لا تتم إلا إذا اهتم الناقد بالموروث الذي نشأ النص في نطاقه . والنقد الجديد يقول إن ماهية النص لا يمكن تقويمها على نحو صحيح إلا بالمناهج الملائمة للنص الأدبي نفسه .[3]

ولم تتوقف دورة المناهج النقدية عند محطة النص ، ولكنها تجاوزتها لتضع متلقي هذا النص في اعتبارها ، وقد كان الالتفات إليه في ذلك الحين جزءا من استراتيجيةٍ في تناول النص الأدبي تُعنى بقراءته ، ومعرفة الإجراءات التي تساعد على ذلك ، كما كانت تعنى بالأثر الذي تحدثه هذه القراءة

(1) نجيب فائق أندراوس ، المدخل في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1974 ، ص150 ، بتصرف .

(2) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص26 ، بتصرف .

(3) ديفيد ديتشس ، مناهج النقد بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 506 .

في نفس المتلقي ، إلى أن أصبح المتلقي في بؤرة الاهتمام على يد الاتجاهات التي ظهرت تطالب بالالتفات نحوه ، وترى أن عمل القارئ اليوم مساوٍ لعمل المبدع ، وقد يتفوق عليه حسب قدرته ، ففعل القراءة لم يعد قراءة مجردة لبنية النص ، إنما أصبح محاولة فعلية للبحث عن جماليات العمل الأدبي ، ومشاركة في فك رموزه ، وملء بياضاته .

ومن هذه الاتجاهات التي كان القارئ همّها : التفكيكية ، والظاهراتية ، ونظرية التلقي (أو نقد استجابة القارئ) .

وتعدّ التفكيكية مؤشرا لبداية تحول النقد بنظره إلى الأعمال الأدبية من زاوية المتلقي ، وذلك من خلال اهتمام التفكيكيين بفكرة القراءة ، وتتبعهم الأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي ، وحديثهم عن النص القرائي والنص الكتابي .

لقد اعترضت التفكيكية على سلطة النص ، بالرغم من تأكيدها أهميته ، لكنها تعلّق هذه الأهمية بحضور قارئ ما يكتسب النص وجوده من خلال علاقته به . ونفت إمكانية توفر قراءة صحيحة أو واحدة له ، ودعت إلى قراءات متعددة للنص الواحد ، حيث تظل تلك القراءات في نظرها نسبية وغير يقينية ، بل تظل قابلة للتفكك اللاحق أيضا . ويعلن (جاك ديريدا) زعيم الاتجاه التفكيكي أن القراءة التفكيكية – في حد ذاتها – هي عرضة للتفكيك ، لأن كل القراءات ، انطلاقا من هذا المفهوم ، تحاول أن تفرض استراتيجيات الإنسان على النص .

وبمتابعة مقولات أشهر النقاد التفكيكيين الذين كان لهم فضل التنظير لهذا الاتجاه ، يمكن معرفة أهم الأفكار التي يطرحها ، وتلمُّس الطريقة التي اعتنى بها التفكيكيون بالقارئ . وأبرز هؤلاء النقاد : تزفيتان تودوروف ، ورولان بارت ، وجاك ديريدا .

يطرح <u>تودوروف</u> آراءه في القراءة من خلال حديثه عن ثلاث مقاربات تقليدية ، هي : الإسقاط والتعليق والشعرية ؛ فالإسقاط طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع ، أو أي شيء آخر يهم الناقد ، ومن أمثلته : النقد النفسي والاجتماعي . والتعليق يكمل الإسقاط ، حيث يسعى إلى البقاء داخل النص ، في الوقت الذي يسعى فيه الإسقاط إلى التحرك عبر وخلف النص .[1] أما الشعرية ، فهي مقاربة للأدب باطنية ومجردة في الآن نفسه ، تبحث في المبادئ

---

(1) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، ترجمة : حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1984 ، ص163 ، بتصرف .

العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة ، وتسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، ولكنها تختلف عن بقية العلوم ، مثل علم النفس وعلم الاجتماع ، في أنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته .[1]

ولأن الشعرية في حد ذاتها منفتحة لدرجة تقربها من الإسقاط ، يشير تودوروف إلى ضرورة اقترانها بفعالية ما ترتبط بها ، ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غاية في ذاته ، ويسميها (القراءة) ، وهي تختلف عن الإسقاط في تقبلها فكرة استقلالية العمل الأدبي التي لا يقبل بها الإسقاط ، وفي علاقتها الوثيقة بالتعليق التي تفوق علاقة الإسقاط به .

وتتضح فعالية القراءة بربطها بوقفتين نقديتين أخريين وثيقتي الصلة بها ، تقف كل منهما تجاه الأخرى موقف تكامل ضروري ، ولا تعارض بينهما ، ترى إحداهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ، وتعتبر الأخرى كلّ نص تجليا لبنية مجردة .[2]

ويتوقف تودوروف عند كل منهما فيقول عن الموقف الأول ، الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد ، ويطلق عليه اسم التفسير*- Interpretation ، (أو التأويل ، أو التعليق ، أو شرح نص ، أو القراءة ، أو التحليل ، أو النقد) ، إنه يقوم على الوفاء للموضوع ، أي للآخر ، ومحو الذات ، ويسعى إلى بلوغ معنى واحد فقط يخضع للأحداث التاريخية والنفسية ، ولا مجال معه للوصول إلى معنى آخر غير ما يقوله هذا النص ، لأنه يجعل النص هو الذي يتكلم بنفسه .[3]

ويعلّق تودوروف على مثل هذا الموقف قائلا : "إن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته ، لأمر يكاد يكون مستحيلا . أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة ، لكن الوصف لن يكون إذ ذاك إلا تكرارا حرفيا للعمل نفسه . فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكون الاثنان إلا شيئا واحدا . فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه" .[4]

(1) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، مرجع سابق ، ص 163 ، بتصرف . وانظر أيضا : تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص23 ، بتصرف . وانظر : إبراهيم السعافين ، إشكالية القارئ في النقد الألسني ، الفكر العربي المعاصر ، ع 61-60 ، سنة 1989 ، ص 34-33 .

(2) تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب ، ص21 ، بتصرف .

* هذه المصطلحات هي التي وضعها المترجم للكتاب .

(3) المرجع السابق ، ص21 ، بتصرف .

(4) المرجع السابق ، ص21 .

أما الموقف الثاني ، وهو الذي يرى أن كل نص تجلٍّ لبنية مجردة ، ويسميه تودوروف الوصف ، فيرى أنه يقترب كثيرا من الوصف الأمثل للعمل الذي تحدث عنه ، ولكنه لا يخلو من نتائج جيدة ، لأن أي قراءتين للكتاب نفسه "لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبدا ، إذ أننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية ؛ فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه . فما إنْ يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص" .(1)

إن هذا الموقف في حقيقته عملية كتابة يقسمها تودوروف إلى نوعين : النوع الأول ، هو الكتابة السلبية التي تتشكل في ذهن القارئ أثناء قراءته لنص ما دون أن يترجمها عمليا بصورة نقدية . والنوع الثاني ، هو الذي يطلق عليه اسم الكتابة الفاعلة ، ويقصد بها النقد ، فالناقد ، عنده ، "يقول شيئا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة ، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه . وبما أنه يضع كتابا جديدا فإنه يبطل الكتاب الذي يتحدث عنه" .(2)

يتضح من هذا أن القراءة عند تودوروف تعد فعلا خلاقا ، وليست مجرد تكرار لما يقوله النص نفسه أو مؤلفه . وهو بهذا يولي قارئه عناية كبيرة عندما يمنحه دوره المنوط به في عملية إنتاج النص ، والمساهمة في تشكيل معانيه . كما أنه بذلك ينفي أحادية المعنى في النص ، ويقول بقابلية النصوص لتعدد المعاني ، لاستحالة تماثل أي قراءتين لنفس النص .

هذا ما طرحه تودوروف فيما يتعلق بآرائه عن القراءة ، أما بارت (1915-1980) ، الذي كان من السابقين إلى العمل التفكيكي دون أن ينظِّر له ، فقد أعاد الاعتبار للقارئ الذي همشته الثقافات السابقة ، وحصرت النص في أبعاد نفسية واقتصادية واجتماعية تتعلق بالمبدع بمنأى عن المتلقي ، ودوره في المشاركة في إنتاج معاني النص ؛ فَرَفَضَ بارت سعي المناهج السابقة لإثبات ما يريد المؤلف قولَه ، وتجاهلها لإثبات ما يفهمه القارئ (3) ، لذلك قدم فكرة القراءة بوصفها عملية إنتاج ، لأنها تنتج نصا "هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ" .(4)

ويقرن بارت عملية القراءة باللذة ؛ فهي عنده لذةٌ "وليست واجبا ، ذلك لأن القارئ لا يكون قارئا

---

(1) تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص21 .

(2) المرجع السابق ، ص21 .

(3) رولان بارت ، هسهسة اللغة ، ط1 ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، 1999 ، ص41 ، بتصرف .

(4) المرجع السابق ، ص41 .

في اللحظات التي يكون فيها مرغما على القراءة ، ولكن في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة . فالقراءة هي التي تحب النص وتقيم معه علاقة رغبة وتداخل جنسي" .(1)

القراءة ، عند بارت ، هي رغبة العمل . والرغبة هي أن يكون القارئ هو العمل الأدبي نفسه . ولذا ، يرفض أن يتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه . أما الانتقال من القراءة إلى النقد فهو تغيير للرغبة . أو هي رغبة ، ولكن ليس في العمل ، إنما في لغته الخاصة . وهذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها .(2)

أما عن لذة القراءة عنده ، فقد تحدث عن ثلاثة نماذج منها . في الأولى ، تكون للقارئ مع النص المقروء علاقة تقديسية : فهو يلتذ بالكلمات ، وبتنسيق بعض الكلمات ، ويكون النموذج هنا نموذجا لقراءة استعارية أو شعرية . وفي الطريقة الثانية ، يكون القارئ مشدودا بشكل ما إلى الأمام ، وذلك على مدار الكتاب ؛ حيث توجد قوة تشده ، يقوم نظامها على الترقب : فالكتاب يلغي نفسه شيئا فشيئا . أما في الأخيرة ، فثمة مغامرة للقرّاء ، ويقصد بها مغامرة الكتابة . لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة . . . والقراءة ضمن هذا المنظور تعدّ إنتاجا فعلا : فهي ليست صورا داخلية ، ولا إسقاطا ، ولا استيهاما ، ولكنها عمل بكل دقة ، لأن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران وكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية .(3)

وترتبط بفكرة القراءة فكرة تعدد المعاني ، وقابلية النص الواحد للتأويل بغير معنى ، وهذا هو ما يؤدي إليه مفهوم القراءة الذي طرحه بارت ؛ فالنص عنده "ليس سطرا من الكلمات ، يُنتج معنى أحاديا ، أو ينتج عنه معنى لاهوتي . ولكنه فضاء لأبعاد متعددة ، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع ، دون أن يكون أي منها أصليا : فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة" .(4)

ويؤكد هذه الفكرة بطرحه لفكرة أخرى ترتبط بها أيضا ، وهي فكرة (تداخل النصوص) ؛ فالنص فضاء مصنوع من كتابات مضاعفة . وهو نتاج لثقافات متعددة ، تدخل بعضها مع بعض في حوار ،

(1) عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق ، 1996 ، ص62 .
(2) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ط1 ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1994 ، ص118 ، بتصرف .
(3) رولان بارت ، هسهسة اللغة ، مرجع سابق ، ص55-54 ، بتصرف .
(4) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، مرجع سابق ، ص21 .

ومحاكاة ساخرة ، وتعارض . ويوجد دائما مكان تجتمع فيه هذه التعددية ، لكنه ليس الكاتب ، كما قيل إلى الوقت الحاضر ، إنه القارئ . **فالكاتب هو الفضاء نفسه** ، وفيه تكتب كل الاستشهادات دون أن يضيع شيء منها . والكتابة مصنوعة منها ، وإن وحدة النص ليست في أصله ، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه ، غير أن هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصيا : فالقارئ إنسي من غير تاريخ ، ولا سيرة ذاتية ، ولا تكوين نفسي . إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها .[1]

كما طرح بارت فكرة (موت المؤلف) ، في مقالة له عام 1968 تحمل العنوان نفسه ، أعلن فيها موت المؤلف وولادة القارئ ، وناقش فيها مفهومين هما : (المؤلف) و (القارئ) "مؤكدا على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل) ، وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته ، ومن هنا تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية Textuality بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف . والمؤلف لم يعد هو الصوت الكامن خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج . ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره ، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله" .[2]

لقد أعلن بارت في هذه المقالة بداية عصر القارئ مع الإشارة إلى أن ذلك لن يكون إلا على حساب موت المؤلف . وهو يؤكد ذلك ، ويرى أن موته يلعب وظيفة ثلاثية الأبعاد "فهو من جهة يسمح بإدراك النص في تناصه ، ومن جهة ثانية يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية) والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركا في لعبة أدلته ، ومن جهة ثالثة ، وهي الأهم ، يفسح المجال لتموضع القارئ ، إذ أن مولد القارئ يجب أن يؤدى ثمنه بموت المؤلف" .[3]

ولكي يتحقق عصر القارئ الذي بشَّر به بارت نجده يطرح نوعين من النصوص ، هما : النص القرائي والنص الكتابي . وهذا الأخير هو المهم عند بارت ، وهو الذي يدعو إليه لأنه نص "يمثل الحضور الأبدي ، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له . والقراءة فيه هي إعادة

---

(1) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، مرجع سابق ، ص24 ، بتصرف .
(2) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ، ص71 .
(3) عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، مرجع سابق ، ص61 .

كتابة له . وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحققه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب" .(1)

ومثل هذا النص يعطي القارئ مطلق الثقة في تفسير النص وكتابته ، لأن النص هنا "ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات وهو نص لا بداية له ، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه . وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب وهي نصوص تتصف بأنها نتاج لا إنتاج ، وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته ، وهذه تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل ، بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته ، والبقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع" .(2)

أما **ديريدا** (1930-2004) ، فقد كان أول من أطلق مصطلح التفكيكية ، كما سبقت الإشارة ، ووصفه بأنه مصطلح مضلل في دلالته المباشرة ، لأنه يدل على الهدم والتفكيك ، لكنه في المستوى الدلالي العميق يشير إلى تفكيك الخطابات والنظم الفكرية ، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها ، للوصول إلى المعاني العميقة المغمورة فيها . يقول ديريدا في شرحه لهذه اللفظة : "إن المسألة مسألة انتقالات موضعية ، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى ، ومن معلم إلى معلم ، حتى يتصدع الكل ، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك" .(3)

وتجدر الإشارة إلى أن التفكيكية عند ديريدا ، وهو المنظّر الأول لها ، ليست منهجا في النقد ، وليست نظرية في الأدب ، ولكنها استراتيجية في قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال تقويضها من الداخل وطرح الأسئلة عليها من داخلها أيضا .(4)

ويطرح ديريدا أفكاره من خلال مجموعة من المصطلحات والمفاهيم تمثل مقولات أساسية تقوم عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل ، بعيدا عما خلفته المناهج السابقة من أساليب وآليات في تناول النصوص الأدبية . ومن أبرز هذه المقولات :

---

(1) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص73 .

(2) المرجع السابق ، ص73 .

(3) جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص 47 .

(4) المرجع السابق ، ص61 ، بتصرف .

- **الاختلاف** : وهو عند ديريدا إحالة إلى الآخر ، وإرجاء لتحقق الهوية في انغلاقها الذاتي . وتتضح دلالتها ، كما يرى ديريدا عبر سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها ، مثل الكتابة ، أو الأثر ، أو الزيادة ، أو الملحق . وهي كلها كلمات مزدوجة القيمة ، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين .[1]

- **التمركز حول العقل** : وقد ثار عليه ديريدا ، ورأى أن تمركز الغرب العرقي ، مثلا ، لم يكن ممكنا إلا بفضل تمركزات أخرى دعمته ، ومكنت الذات الغربية من الاستقرار في تصورها لذاتها ، من بينها التمركز حول العقل ، أو حول (لوغوس) أو خطاب ما ، لا ينفعل إلا بذاته ، ولا يحتاج إلى ما هو خارجه من سند أو ضمانات ؛ فعمد ديريدا إلى الثورة على هذا التمركز ، واقترح استراتيجية شاملة للتفكيك ، عليها أن تتفادى الوقوع في فخ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية ، مثل : الواقع / الحلم ، الكلام/ الكتابة . . إلخ .[2]

- **علم الكتابة/الغراموتولوجيا** : وهو مفهوم عند ديريدا "يتجاوز مفهوم اللغة ، وينطوي عليه في ثناياه" .[3] ويحاول ديريدا من خلال هذا المفهوم أن يبين كيف يمكن أن نتجاوز ثنائية الكلام/ الكتابة نحو كتابة أصلية ؛ حيث يرى أن كل عنصر في اللغة لا يتمتع بقيمة في ذاته ، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات ، فكل عنصر يتأسس انطلاقا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق . وعبر لعبة الآثار والاخـ(تـ)ـلافات تنشأ مسافات وانزياحات حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام ، ومهما كانت وجازتها ، فإن هذا يعني وجود اختلاف ، أي اختلاف وإرجاء ، وهذا ما يدعوه ديريدا بالكتبة أو وحدة الكتابة وعنصرها .[4]

- **القراءة** : يسعى ديريدا من خلال قراءته للنص إلى الاستقرار في بنيته غير المتجانسة ، للعثور على توترات أو تناقضات داخلية – حيث يحتوي النص على قوى متنافرة ، تأتي لتقويضه وتجزئته – يقرأ النص نفسه من خلالها ، ويقوم بتفكيك نفسه بنفسه أيضا .[5]

---

(1) جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، مرجع سابق ، ص31 و 53 بتصرف .
(2) المرجع السابق ، ص28-27 ، بتصرف .
(3) المرجع السابق ، ص107 .
(4) المرجع السابق ، ص33 ، بتصرف .
(5) المرجع السابق ، ص49 .

ويتحدث ديريدا عن مفهوم الأثر ، ويعني به : "التشكيل الناتج عن الكتابة ، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنص ، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية ، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا ، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه" .[1] ويشير ، في الوقت ذاته ، إلى امّحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته ؛ فهو قناة للارتباط بسياق النصوص والعلامات ، وللتيه في علامات أخرى لاحقة .[2]

كما تحدث عن فكرة أخرى ترتبط بفكرة الأثر ، وهي (نظرية التكرارية) ، وبها يلغي "ديريدا وجود حدود بين نص وآخر . وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص) ، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر . وكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات ، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها ، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر ، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب" .[3]

وفي سياق الاهتمام بالقارئ كانت الظاهراتية إحدى المناهج التي نظرت إلى النص بوصفه فضاء واسعا يتخلله عدد من الفجوات ، يدخل المتلقي من خلالها إلى بنية النص ، ليصرح بمعناه الذي فهمه بنفسه . وتحدث الظاهراتيون عن وجود فراغات في النص تتشكل أثناء صياغته ، ولما كان كل متلق يفهم النص ببنياته وفجواته بطريقته الخاصة ، تتعدد معاني النص ، لأنه لا يمكن القول بوجود معنى واحد له ، ولا يمكن القول بوحدة نص من النصوص إلا على المستوى الصوتي ، أما على المستوى الدلالي ، فالمعنى يختلف من متلق لآخر ومن مفسر لمفسر آخر .

ويرى الظاهراتيون أن فهم النص وتفسيره لا يتم من خلال الخبرة الذاتية لمؤلفه ، أو من خلال خبرة الذات الواعية أو التجريبية للمفسر ؛ فالنص ، شأنه شأن العمل الفني ، لا يمكن فهمه ابتداء من ذات مبدعه بوصفه تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره ، ولا يمكن فهمه أيضا بوصفه موضوعا بالنسبة لذات تأملية (المتذوق أو الناقد) تفرض رؤيتها أو مقولاتها عليه . بل إن النص يكشف عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية يتكشف الوجود من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم ، أو بين

---

(1) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص57 .

(2) المرجع السابق ، ص27 ، بتصرف .

(3) المرجع السابق ، ص55 . وهذا ما يعرف حاليا باسم (التناص- Intertextuality)

التكشف والتحجب . ومهمة الفهم والتفسير هي كشف المتحجب والمستتر من خلال المتجلي واللا متحجب ، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل ، وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص .(1)

وبهذا يظل المعنى متعددا ، ويبقى النص متجددا قابلا لعدد لا يحصى من القراءات الممكنة والمحتملة ، ومثل هذا النص "يولد في كل مرة ميلادا جديدا لأنه لا يحمل معنى منتهيا يمكن الإتيان عليه بقراءة ، وإنما هو إمكان وانفتاح ونقطة تتقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في إنتاج المعنى فيه ، وتفتح على قول لا ينتهي ، ما دامت الأطراف المتعلقة به هي ذاتها مسكونة بهاجس الترحال ، قدرها التغير والتبدل" .(2)

وعلى هذا النحو ، أصبح الاهتمام بالقارئ قبلة أنظار طائفة من النقاد في أواخر القرن العشرين . وصار اهتمامهم منصبا في المقام الأول على الطريقة التي يتلقى القارئ بها النص فيفهمه . وعلى الرغم من اتفاقهم على أن للقارئ إسهاما فعالا بشيء ما تجاه النص ، إلا أنهم يختلفون في المقدار الذي يسهم به هذا القارئ تجاه النص . ولم تعد القراءة ، عملية سلبية يتم من خلالها تلقي القارئ للنصوص بطريقة آلية ، وكذلك لم يعد القارئ يقبل بهذا الدور الذي يغتصبه حقه في المشاركة برأيه ، والإدلاء بدلوه في عملية إنتاج النص ، ولكنها أضحت عملية دخول إلى السياق ، بحيث يظهر وجود النص من خلال ما يمنحه القارئ له أثناء عملية القراءة .(3)

2- العوامل التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ..

- لماذا اتجهت المناهج النقدية في العصر الحديث نحو القارئ؟..

بدأ الاهتمام المتزايد للنقاد بالقارئ أو المتلقي في عقد الستينات تقريبا في ألمانيا على يد جماعة

(1) سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص123 ، بتصرف .

(2) محمد الناصر العجيمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، ط1 ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1998 ، ص398 ، نقلا عن قراءة نص شعري من ديوان أغاني مهيار الديلمي ، في صناعة المعنى وتأويل النص ، ص 352 .

(3) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص80-79 ، بتصرف .

(مدرسة كونستانس) ونال حظوة خاصة في دراساتهم . ومع أن هذا هو الوضع الطبيعي الذي يفترض أن يؤول إليه وضع المناهج النقدية في هذه المرحلة بعد أن استُهلكت الطرق الأخرى التي يمكن تناول النصوص من خلالها ، أي من خلال المبدع والنص ، إلا أن السؤال عن سبب التفات النظريات والمناهج النقدية الحديثة نحو القارئ ، وفي هذه الفترة تحديدا يبقى سؤالا مشروعا ينتظر الإجابة عليه .

أسباب الاتجاه نحو القارئ والاهتمام به..

يمكن تقسيم الأسباب التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ إلى قسمين : أسباب أو عوامل خارجية (وهي التي أدت إلى ظهور النظرية أولا) ، وأسباب داخلية (نبعت من قلب النظرية نفسها ، وأدت إلى ثباتها بعد ظهورها) .

أولا : العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي . .

1- بروز الأزمة المنهجية التي ظهرت في الستينيات تقريبا في ألمانيا ، مؤذنة بقيام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية ، مما أدى إلى ظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن الواحد بعد الآخر .[1]

2- ظهور الأزمة الاقتصادية السياسية التي تفجرت في تلك الفترة في ألمانيا متزامنة مع الاضطراب الذي كان سائدا في نظرية الأدب آنذاك . وقد قال ياوس في مستهل مقالته عن (النموذج) : إن المناهج لا تهبط "من السماء ، ولكنْ لها موقع من التاريخ ، وليست نظرية التلقي استثناء من هذه القاعدة ، فقد تطورت في وضع من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب عليها طابع الصراع ، ومن ثم احتلت مكانها في المجال النقدي من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى" .[2]

3- ظهور القارئ المثقف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلف ، كما قد يفوقه أحيانا . وهذا يعني قدرته على تأويل النص الذي يقرؤه ، واكتشاف ما لم يكن يدور في خلد مؤلفه وهو يكتبه ، وقد لا يدور في خلده أبدا حتى في وقت لاحق .

---

(1) انظر : روبيرت سي . هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ط1 ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1994 ، ص8 ، بتصرف .

(2) المرجع السابق ، ص 62 .

4- تعقد النصوص تعقيدا مسرفا ، من حيث الأفكار والصياغة ، مما أدى إلى ظهور ما أطلق عليه (نرجسية القارئ) ، أي ذلك القارئ الذي لا يرى ، وهو يجول ببصره في كل اتجاه ، سوى النصوص ، ولا يجد داخل هذه النصوص إلا نفسه .

5-الاتجاه العام في السوق ، بما فيها سوق الثقافة والنشر ، لمنح المستهلك أو المستفيد مكانا خاصا في عملية الإنتاج ، وهذا أدى إلى نقل الاهتمام من المؤلف ، الذي أعلن عن موته ، إلى القارئ ، الذي من أجله تنتج بضاعة معينة (النصوص) .[1]

لقد كانت هذه العوامل خارجة عن إطار النظرية نفسها ، ولكنها كانت في الوقت نفسه ذات أثر كبير في ظهورها . أما العوامل التي نبعت من داخل النظرية من خلال الأفكار والمبادئ التي تطرحها ، وساعدت على ظهورها وثباتها في الساحة النقدية ، فيمكن أن توجز في النقاط التالية .

ثانيا : العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية وتلقيها . .

يقول روبيرت سي هولب ، في حديثه عن نظرية التلقي ، وكلام ياوس على(النموذج) الذي ضمّنه أهم أفكاره حول هذه النظرية ، إنه كان من الممكن لهذا النموذج أن يهمل وينسى مع مضي الزمن ، كما يحدث لكثير من البيانات الأدبية التي يصدرها المبدعون أو المنظرون ، لولا أنه كان في الواقع متوائما مع ما كان البحث الأدبي الألماني في تلك الحقبة يسعى إليه ، ومع المناخ الفكري الجديد الذي صارت له الغلبة .[2]

ويبدو هولب وكأنه يشير إلى جملة العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية وتلقيها ، والتي يمكن أن نذكر منها ما يلي :

1- عدم سقوط هذه النظرية في المزلق نفسه الذي سقطت فيه النظريات والمناهج النقدية السابقة لها بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدبي ، بل

---

(1) النقاط (3 ، 4 ، 5) من : جين ب . تومبكنز ، نقد استجابة القارئ ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، العراق ، 1999 ، ص9 ، بتصرف .

(2) روبيرت سي . هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص 10 ، بتصرف .

انطلقت من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل ، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواه .[1]

2- عدم انقطاعها نهائيا عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها ، والتي يبدو أنها استنفدت جل إمكانياتها ، ولكنها احتوتها وتجاوزتها في آن ، عن طريق الحوار والنقد والإغناء .[2]

إن هذه النظرية النقدية الحديثة تتجه إلى القارئ المبدع المشارك في إنتاج المعنى . إنه القارئ الإيجابي الذي يستطيع إيجاد العناصر الغائبة عن النص ليحقق بها وجود هذا النص . فالنظرية ، إذا ، لا تلتفت إلى القارئ السلبي الذي يكتفي بتلقي النص الأدبي دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن المعاني الكامنة بين سطوره ، ولكنها تتجه إلى قارئ على قدر كبير جدا من الوعي ومن (المشاكسة) ، على حد تعبير الغذامي[3] ، وهذا القارئ وحده هو الذي يستطيع أن يملأ فراغات النص ، وأن يلون بياضاته ، وأن يخلق من حروفه التي لا تصعب على الحصر ما لا حصر له من المعاني التي ، ربما ، لم تكن قد مرت على خاطر مؤلفه أثناء صياغته له . . إنه القارئ الذي بإمكانه إضافة شيء ما إلى النص ، انطلاقا من خبرته ورؤيته وحدسه .

3- النشأة والتطور..

المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي..

انطلقت نظرية التلقي ، بوصفها اتجاها نقديا حديثا ذا مكان بارز في الأوساط النقدية الحديثة الغربية وأيضا العربية ، من أساس فلسفي ديني يعرف باسم الهرمنيوطيقا- Hermenutics أو (التأويل) ، وهو "مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ، ليشير إلى القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) . . . ويعود قدم هذا

(1) عبد العزيز طليمات ، فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات ، قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة ندوات ومناظرات رقم (24) ، بعنوان : نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات ، 1993 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ص149 ، بتصرف .

(2) المرجع السابق ، ص150 ، بتصرف .

(3) عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1999 ، ص 103 .

المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م . وما زال مستمرا حتى اليوم ولا سيما في الأوساط البروتستانتية" .[1]

وتعرَّف الهرمنيوطيقا بأنها منهج يعتمد فن أو تقنية التحليل . وتذكر المراجع أن جذورها تعود إلى فترة العصر اليوناني ، إلا أن من أهم مؤسسيها والداعين إليها ، في العصر الحديث ، المفكر الألماني فريدريك شيلرماخر (1768-1834) ، وويلهلم ديلثي (1833-1911) ، ومارتن هيدجر (1889-1976) ، وهانز جورج جادامير (1900- . .) .[2]

مع بداية القرن التاسع عشر ، اقترح المفكر الألماني (فريدريك شيلرماخر) مبدأ تفسيريا عاما يهدف إلى الوصول إلى تحليل محدد يمكن أن يسهم في إيجاد نمط للفهم ، فميّز بين التحليل النحوي التركيبي للنص ، المعتمد على الخطاب الثقافي ، وبين التحليل الأسلوبي التقني المعتمد على النظرة الذاتية للمؤلف . إن المحلل في نظر شيلرماخر يستطيع أن يفهم المؤلف أفضل من فهم المؤلف لذاته . ويعطي شيلرماخر للحدس الذاتي مساحة ، تظهر بوضوح في ميراثه الشهير المعروف بالدائرة التأويلية التي وضعها كمتمم للطريقة القواعدية من وجهة نظر سيكولوجية . ومن أهم ما يدعو إليه شيلرماخر هو أننا ، في محاولتنا فهم الموضوع المراد تحليله سواء أكان جملة أم نصا ، يجب علينا أن نرى الأجزاء من خلال علاقتها بالكل ، وفي المقابل ، لا نستطيع فهم الكل دون الإشارة للأجزاء . إن هذه العملية الدائرية تنطبق على نظرتنا إلى مؤلف غير معروف في فترة زمنية مجهولة ، إذ أن جزءا من المعرفة السابقة لأي من الاثنين تعدّ ضرورية للفهم والتفسير .[3]

ومع نهاية القرن التاسع عشر ، حاول ديلثي إيجاد مساحة للنظرة التحليلية في مواجهة التنامي المتعاظم للعلوم الطبيعية وطرائقها الوضعية . وقد أنتج في هذا الخصوص تقسيما آخر بين شَرْح وتوضيح العناصر الخارجية في العلوم الطبيعية ، وفهم الخصائص الداخلية في العلوم الإنسانية .

---

(1) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط5 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1999 ، ص13 .

(2) Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, blackwell publishers Ltd, Oxford - UK, 2000, P. 241.

(3) Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, London and New York, 1997, P . 109.

وبالتالي فإن التفسير والتأويل يخص الشق الثاني ، وهكذا فإن ديلثي سار على خطى فريدريك شيلرماخر في التأكيد على الجانب السيكولوجي . ولم يكن اهتمامه منصبا على فهم النص لإعادة تجربة مؤلفه ، فهذه التجربة زائلة ، ولكنه يفترض في تحليله شخصية زمنية أو تاريخية ، وهكذا ، يأخذ التاريخ الدور الحيوي والمهم في فكر ديلثي .

ومع بدايات القرن العشرين خطا هيدجير بالمدرسة التحليلية خطوات جديدة تبعدها عن الجانب السيكولوجي لتدخلها في سؤال الوجود أو حقيقة الكون ومن فيه ، لأن غرابة هذا الكون هي التي تحتاج إلى فهم وتحليل . وقد أسهم هيدجير في إصلاح الدائرة التأويلية من خلال إلحاحه على ضرورة التناغم بين المحلل والتقليد أو الإرث الذي يجب أن يواجهه ويفهمه ويعيد إنتاجه بلهجة واضحة .

ثم جاء بعد ذلك جادامير تلميذ هيدجير ، الذي قال بوجود حدٍّ للمألوف وآخر لغير المألوف ، وما بين الحدين يعمل التحليل والتفسير ، حيث نعي الشيء في هذا الموضع المتوسط ما بين الوجود والتاريخ .[1]

التأويل والهرمنيوطيقا، تعريفهما، وعلاقتهما بنظرية التلقي:

- تعريف الهرمنيوطيقا والتأويل :

الهرمنيوطيقا هي علم التأويل . والتأويل "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ . ." .[2]

ويعرَّف مصطلح الهرمنيوطيقا ، الذي يتداخل كثيرا مع مصطلح التأويل ويقترن ذكره به ، بأنه "نظرية التأويل وممارسته ، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره" .[3]

وترتبط الهرمنيوطيقا بالتفسير كما ترتبط بالتأويل ، لذلك يقدم أحد المراجع تعريفا لكل منهما – للتفسير والهرمننيوطيقا– ليميز بينهما قائلا : إن التفسير مرتبط بشرح معنى النص بواسطة تحليل

(1) Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, PP. 110-111.

(2) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (أ و ل)

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص47 .

لغته والتعليق عليها . هذا ما نقوم بعمله بشكل تلقائي عندما نقوم بكتابة بحث أو عندما نقوم بممارسة شيء من النقد العملي . أما الهرمنيوطيقا ، فتعود ، في المقابل ، لنظرية التفسير العامة ، التي تتضمن ، بشكل عام ، الإجراءات والمبادئ المستخدمة للتوصل إلى معنى النصوص ، إذ أن ما نقوله عن نصٍّ ما يعتمد إلى حد كبير على رؤيتنا لما نبحث عنه ؛ فمن منظور تقليدي ، يرى معظم النقاد أن المعنى الصحيح للنص هو المعنى الذي قصده مؤلفه . أما التفكير النقدي الحديث ، فقد أكد على كل من المعنى الذي يحتمل أن يخلقه القارئ أثناء قراءته للنص ، وكذلك على عدم الملاءمة بين كل التفسيرات ، وأيضا على عدم كفاءتها .[1]

إن الهرمنيوطيقا ، في أصلها ، تركز على علاقة المفسر بالنص (الديني غالبا) الذي يتعامل معه ، وتوجه جلّ اهتمامها للطريقة التي يتفاعل بها المفسر مع نصه ، وما ينتج عن هذا التفاعل من تفسيرات متعددة تتنوع بتنوع اتجاهات المفسرين ومذاهبهم ، وهذا جانب ظل مغيبا عن معظم الدراسات النقدية التي كانت سائدة قبل نظرية التلقي ؛ فقد كانت تلك الدراسات تهتم بالمؤلف أولا ، ثم بالنص جاعلة من كل منهما ، خلال فترات زمنية معينة ، محورا لها ، فجاءت نظرية التلقي لتجعل من القارئ ، وعلاقته بالنص الذي يقرؤه ، ومساهمته في إنتاج معنى النص المقروء بؤرة اهتمامها مرتكزة في كل ذلك على مرجعية فلسفية دينية تضرب جذورها بعمق في تربة الدراسات الدينية اللاهوتية متمثلة فيما اصطلح عليه في تلك الأوساط باسم علم التأويل أو الهرمنيوطيقا . و"يعود الفضل للمفكر الألماني شيلرماخر (1843) في نقل مصطلح الهرمنيوطيقا من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص" .[2]

- العلاقة بين نظرية التلقي والتأويل :

أما علاقة نظرية التلقي بالتأويل ، فقد قامت باتكاء هذه النظرية على القارئ ، كما هو معروف ، ولما كانت علاقة القارئ مع النصوص تتحدد عبر التأويل الذي يمارسه على النص ، كان من الطبيعي أن تركز نظرية التلقي على هذا الجانب . وقد أعطى نقادها أهمية كبرى لهذا الموضوع ؛ فجعلوا القراءة شرطا ضروريا للتأويل . ومن خلال هذا الالتحام بين نظرية التلقي والتأويل ، يتضح أنه لا يمكن النظر إلى هذه النظرية بمعزل عنه ، بل يجب النظر إلى التأويل بوصفه عنصرا حيويا في نظرية التلقي .

(1) John Peck & Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, p p .134.

(2) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، مرجع سابق ، ص20 .

ومما تجدر الإشارة إليه في سياق الحديث عن علاقة نظرية التلقي بالتأويل أن التأويل الذي تستند إليه هذه النظرية ، وتعده جزءا هاما في علاقة القارئ بنصه يختلف عن التأويل القديم للنصوص ، الذي هو في رأيها تأويل أحادي الجانب يكتفي بالمعنى الوحيد للنص ، وهي على النقيض من هذا التفسير الذي يحاول استخراج المعنى الواحد الخبيء في النص ، معتمدة على التأويل الذي يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ، أي بوصفه أثرا تمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده . وهذا يبرز لنا التحول الذي حدث بين النظرة التقليدية للتأويل وبين النظرة التي تتحكم في نظرية التلقي . فالمتلقي أصبح هنا طرفا معتمدا في إنتاج المعنى من خلال التأويل .[1]

لقد أفادت نظرية التلقي من الهرمنيوطيقا إفادة كبيرة ، فأصبحت تتعامل مع القارئ على أنه عنصر إيجابي له دوره الفاعل في عملية القراءة ، التي أصبحت فعلا إبداعيا ؛ فهو لم يعد كما كان سابقا متلقيا سلبيا يقوم بعملية استقبال النصوص كما هي دون أن يكون له الحق في تفسيرها تبعا لنظرته الخاصة ، أو استنادا لمذهب معين يؤمن به ويعتنقه ، أو غير ذلك . لقد كانت المناهج النقدية السابقة تحصر القارئ في فكر المؤلف ، وتضعه داخل إطار مغلق من الفهم يتحدد بما ينوي المبدع أن يقوله أو يوصله إليه . لكن هذا يخالف ما دعت إليه الهرمنيوطيقا ومن ثم نظرية التلقي ، حيث تدعو إلى فهم للنص يتجاوز فهم المؤلف ويفتح الآفاق لإبداعات جديدة تغني النص بعدد قرائه .

إن نظرية التلقي ، كما الهرمنيوطيقا ، تلتفت التفاتا كبيرا للمتلقي (المفسر أو القارئ) ، وتوليه عناية خاصة ، لأنه أصبح أحد أهم عناصر العملية الإبداعية (القراءة) ، إن لم يكن أهم عناصرها على الإطلاق ؛ فـ"علاقة المفسر بالنص هي نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا" .[2] وهذا ما يؤكده ديلثي الذي يرى أن تفسير النص الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر ، ينفتح فيه أفق المفسر لإمكانيات من التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته وتتعمق ، وتكون -بالتالي- قادرة على إثراء معنى النص والنظر إليه من زاوية جديدة .[3]

(1) إسماعيل علوي إسماعيل ، أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب ، الأقلام ، ع4 ، أغسطس-سبتمبر 1998 ، ص28 ، بتصرف .

(2) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، مرجع سابق ، ص13 .

(3) المرجع السابق ، ص30 .

وهكذا تشكلت نظرية التلقي ، أحدث النظريات النقدية ، متشربة أصولها ومنطلقاتها الفلسفية من الهرمنيوطيقا ، فكلتاهما تهتم كثيرا بالمتلقي أو القارئ ، وإن كانت منطلقات الاهتمام وغاياته تختلف فيما بينهما ، فالأولى (الهرمنيوطيقا) تهتم بالقارئ من أجل النص ، متخذة إياه وسيلتها الرئيسة للوصول إلى تفسير النص . أما الأخيرة (نظرية التلقي) فيرجع سبب اهتمامها به إلى كونه أحد طرفي علاقةٍ ما ، تتم ضمنيا أثناء عملية القراءة التي يلتحم فيها مع النص ، فيصبح جزءا منه ، يضيف إليه المعاني التي تنبع تلقائيا من ذاته ، متشكلة من مزيج من ثقافته الخاصة ، ومذهبه الذي يعتنقه ، ومن خبرته الذاتية ، ومن تجاربه في الحياة ، وغير ذلك . . أي أنها تجعله نقطة انطلاق جديدة لإبداع أدبي غير معلن عنه .

وتنقسم هذه النظرية إلى منهجين متميزين : يهتم الأول منهما بعلم التلقي ويقوده هانز روبيرت ياوس ، ويهتم الثاني بنظرية القارئ الضمني ويقوده وولفغانغ إيزر . وقد طرحت (النظرية) من خلال كتابات هذيْن العلَمَيْن ، محدثة تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة .[1]

4- إشكاليات حول النظرية..

تواجه الباحث في نظرية التلقي بعض الإشكاليات التي يحسن الإشارة إليها قبل الدخول في مضامين النظرية وتفصيلاتها ، ويمكن توضيح أهم هذه الإشكاليات من خلال بعدين اثنين ، هما :

1- إشكالية تحديد ما إذا كانت نظرية التلقي نظرية واحدة ذات أسماء متعددة ، أو هي عدة نظريات تشترك في فكرتها الأساسية ، وهي الاتجاه للقارئ .

وهذه الإشكالية هي سبب الإشكالية الثانية المتعلقة بالمصطلح ، والتي سيأتي الحديث عنها لاحقا .

إن أول ما يواجه كل من يحاول القراءة أو الكتابة عن نظرية التلقي هو اللبس الناتج عن اختلاف المصطلحات التي يشار بها إلى النظرية من كتاب لآخر ، ومن مؤلف لآخر . وهذا ما يستدعي سؤالا ملحا وهو : هل يعود الاختلاف في المصطلحات التي تشير إلى النظريات المتجهة نحو القارئ إلى

(1) ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ط1 ، دار الشروق ، عمان ، 1997 ، ص121 ، بتصرف .

اختلاف جذري بينها ، بحيث يعبر كل مصطلح منها عن نظرية تختلف في أصولها ومرجعياتها ومضامينها وإجراءاتها التطبيقية عن النظريات الأخر؟ أو أن الفروق بين جميع هذه النظريات سطحية ويمكن إغفالها والقول إن هذه النظريات تتماثل فيما بينها ، وتكاد تعبر في مجملها عن المضمون نفسه ، ولا تختلف سوى في موطن النشأة مثلا؟ .

تحدث روبيرت سي هولب في كتابه (نظرية التلقي : مقدمة نقدية) عن هذه الإشكالية مميزا بين مصطلحي (التلقي) و(نقد استجابة القارئ) قائلا : إن التلقي يختلف عن نقد استجابة القارئ من عدة نواح ، أولها : أن التلقي يرتبط بالقارئ ، أما الاستجابة فلها علاقة بالأوجه النصية . وثانيها : أن التلقي اتجاهٌ يعبر عن تماسك ووعي جماعي ، وهو رد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال فترة الستينات . وهذه الجماعة تضمها جامعة كونستانس سواء بوصف أعضائها أساتذة أم خريجين أم مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد فيها . ويضم هذا الاصطلاح نظما موجِّهة ، مثل : نورمان هولاند المعروف باسم النقد التحويلي ، والشعرية البنيوية لجوناثان كلر ، والنمطية الفعالة لستانلي فيش . أما الاستجابة ، فهو اتجاه متأخر في النقد الأمريكي ، لم يشارك منظروه في أي حركة نقدية ، وليس لهم إلا قليل من الاتصال والتأثير على بعضهم البعض . كما أنهم موزعون في مختلف أنحاء العالم ، ولا يكادون يلتقون بشكل منتظم ، كما أنهم لا يكتبون في صحف مشتركة ولا يحضرون المؤتمرات نفسها . أما الاختلاف الثالث ، فهو : أن التأثير المتبادل بينهما مفتقد ، فليس هناك اتصال فعلي بين الجماعتين .[1]

لكنه يذكر هذه الفروق في أول الكتاب ، ثم لا يلبث بعد مضي عدد من الصفحات أن يقول إن :"النقد المتعلق بالقارئ/ الاستجابة ، شأنه شأن نظرية التلقي ، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة ، مثل النقد الإجرائي عند نورمان هولاند ، والشعرية البنيوية عند جوناثان كلر ، والأسلوبيات التأثيرية عند ستانلي فيش . كما يشير كذلك إلى تحول عام عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص/ القارئ ، فضلا عن أن وولفغانغ إيزر ، من أهم مؤسسي نظرية التلقي ، عادة ما ينظر إليه في الحقيقة بوصفه (ناقدا) يتجه إلى القارئ/ الاستجابة كذلك" .[2]

(1) روبيرت سي هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص36-32 ، بتصرف .

(2) المرجع السابق ، ص34 .

ويرى مترجم آخر لكتاب هولب نفسه أن التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير لا يزال من المعضلات القائمة لدى دارسي النقد الحديث والباحثين في هذه النظرية تحديدا ، وإمكانية الفصل بين المصطلحين ليست واضحة تماما .[1]

وإلى وجهة النظر ذاتها يذهب باحث آخر ، يرى أن الاستقبال والاستجابة يعدان مفهومين لصيقين بنظرية التلقي ، ويصعب فصل أحدهما عن الآخر ، وهذه إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة .[2]

وقد حاول إيزر في مقدمة كتابه (فعل القراءة) أن يفرق بين جماليات التلقي وبين الاستجابة الجمالية فقال : "إن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهما حقيقيا . أما أية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائما مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية . وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها في النص ؛ أما أية نظرية عن التلقي فتنشأ من أحكام القارئ" .[3]

هذا ما قاله إيزر في تفريقه بين الاستجابة الجمالية وجماليات التلقي ، كما حاول ياوس كذلك التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص ، فيما يختص التلقي بالمرسل إليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد . لكن هذا التفريق لم يثبت ، كما يرى أحد الباحثين ، فقد وجهت إليه انتقادات شديدة .[4]

إن مثل هذه الإشكالية تصدم كل من يحاول البحث في هذه النظرية ، وتسبب كثيرا من اللبس ، لأن كل مرجع يستخدم مصطلحا يختلف عن الآخر ، وتتعدد المصطلحات المعبرة عن النظريات المتجهة نحو القارئ في العربية فتصل إلى ستة مصطلحات تقريبا ، وهي :

---

(1) روبيرت سي هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ط1 ، ترجمة : رعد جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، 1992 ص7 ، بتصرف .

(2) محمد رضا مبارك ، استقبال النص الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص 27 ، بتصرف .

(3) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، 2000 ، ص4 .

(4) كونتر جريم ، التأثير والتلقي : المصطلح والموضوع ، ترجمة : أحمد المأمون ، دراسات سيميائية ، دراسات سال ، الرباط ، ع7 ، ص21 ، 1992 .

- تلقي - استقبال - نقد الاستجابة - القراءة - التقبل - تأثير

وهذه الكثرة في المصطلحات إما أن ترجع إلى اختلاف جذري بين كل منها ، بحيث يشير كل منها إلى نظرية أو منهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر . أو أنها ترجع إلى اختلاف في الترجمة ، حيث يستخدم كل ناقد عربي مرادفا عربيا للمصطلح الأجنبي ، الذي يحتمل أكثر من معنى باللغة العربية ، منطلقا من رؤيته الذاتية للنظرية نفسها وللدور الذي تلعبه في خدمة النص الأدبي . إلا أن هذه الإشكالية إذا تم حسمها في المصطلح الأجنبي ، فسيكون الأمر كذلك في المصطلح المرادف له في العربية لأنه مجرد ترجمة له . وكما رأينا فإن المصطلحات العربية التي تعبر عن النظريات المتجهة نحو القارئ يفوق عددها ضعف العدد في اللغة الإنجليزية . ففي حين نجد في الإنجليزية مصطلحين فقط ، هما : reception theory, reader response criticism ، نجد فيما يقابلها في النقد العربي ستة المصطلحات الآنفة الذكر .

ويمكن تصنيف عملية ترجمة المصطلحين الأجنبيين كما يلي :

- reception theory : تلقي - استقبال - تقبل .

- reader response criticism : نقد استجابة القارئ - قراءة - تأثير .

وإذا كان المصطلحان الأجنبيان يعبران عن نظرية واحدة فقط وكان الاختلاف سطحيا لا يتجاوز تعدد مصطلحات والمسمى واحد ، فإن هذا يعني مباشرة أن هذه المصطلحات العربية كلها تعبر أيضا عن نظرية واحدة تُعنى بالقارئ وتركز عليه .

ويبدو بقراءة كتب النقد المختلفة أن المصطلحين في النقد الغربي يعبران عن نظرية واحدة ، لكن الاختلاف بينهما هو أن نظرية التلقي نشأت في ألمانيا على يد جماعة كونستانس ، أما نقد استجابة القارئ فقد كان امتدادا لحركة النقد الجديد في النقد الأمريكي . لكن هذا الرأي يظل غير دقيق أيضا ، وذلك استنادا لما يقوله (هولب) من إن وولفغانغ إيزر يعد أحد مؤسسي نظرية التلقي في ألمانيا ، وهو أحد أساتذة جامعة كونستانس ، وهو أيضا يعد في الوقت نفسه ناقدا يتجه إلى القارئ/ الاستجابة .[1] من هنا يتضح لنا أن الفروق بين المصطلحين ، وبالتالي بين الاتجاهين النقديين غير

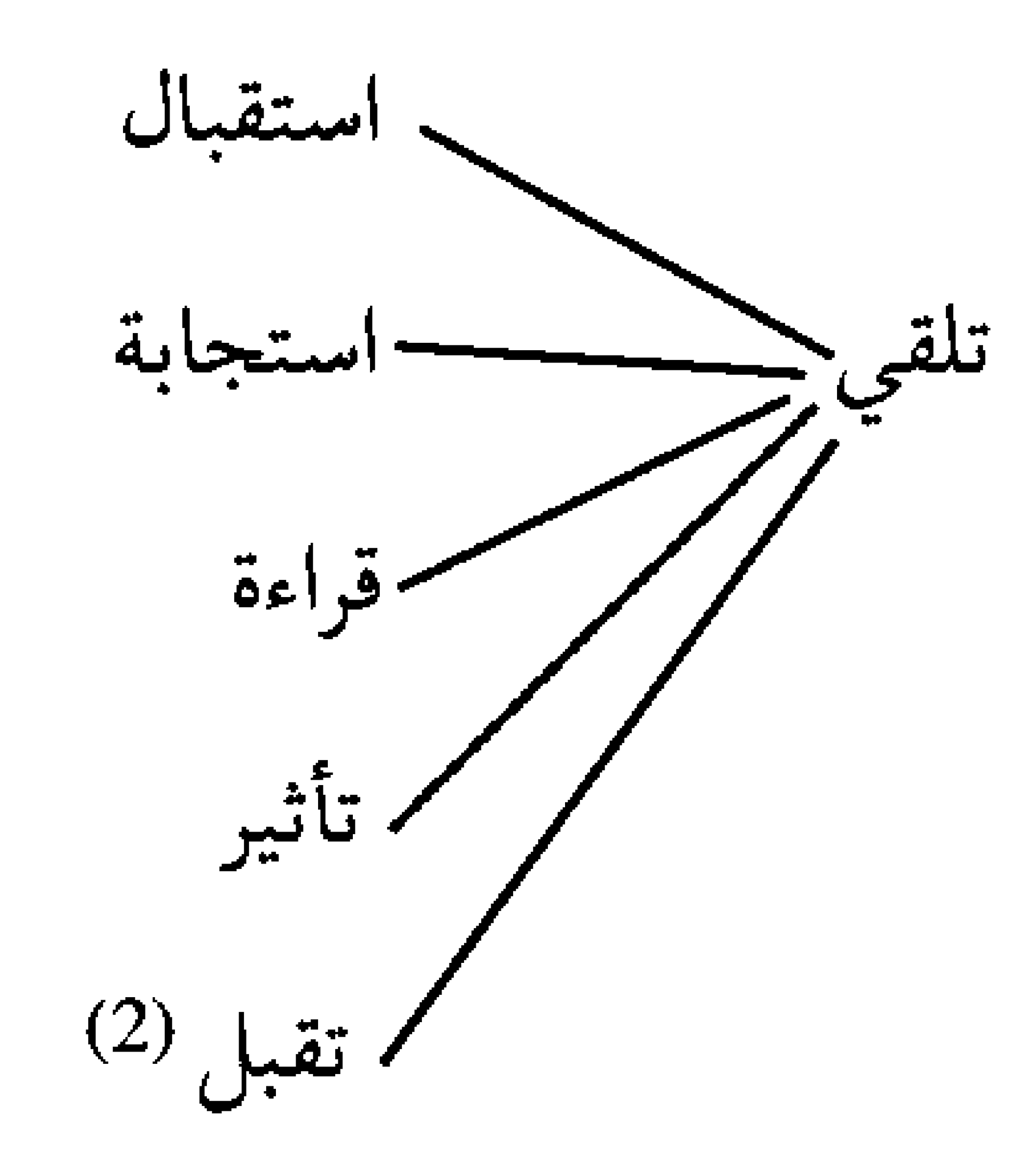
(1) روبيرت سي هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص34 ، بتصرف .

واضحة تماما ، وذلك ما يذهب إليه معظم الباحثين في هذه النظرية . لكنه يمكننا أن نعدّ هذين المصطلحين من قبيل تعدد الأسماء والمسمى واحد من باب التجوز ، بسبب عدم وجود حدود فاصلة واضحة بين الاثنين .

2- إشكالية تحديد المصطلح..

يرى أحد الباحثين وجود ألفاظ أو اصطلاحات كثيرة لمفهوم التلقي في الدراسات النقدية الحديثة يتعذر إيرادها بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول لكثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها .[1] وهذه هي ثاني أهم إشكالية تواجه من يتصدى للبحث في نظرية التلقي . ويفاجأ من يبحث في هذه النظرية بذلك العدد من المصطلحات التي تتردد في كتب النقد وفي المقالات والأبحاث التي تتناولها ، تصعب المفاضلة بينها ، أو محاولة اختيار أكثرها مناسبة للتعبير عن مضمون النظرية ، حيث إن هذا الاختيار يحتاج إلى مسوغات منطقية مقبولة لاختياره دون غيره من المصطلحات .

وبصورة عامة ، يبدو مصطلح التلقي شاملا المصطلحات الأخرى ، فالتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي ، كما يمثله المخطط التالي :



هذا بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعا ووضوحا واستقرارا في الأوساط النقدية ، وهذا يرجّح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى .

---

(1) محمد رضا مبارك ، استقبال النص الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص23 ، بتصرف .
(2) المرجع السابق ، ص23 ، بتصرف .

وموضوع المفاضلة بين المصطلحات يمثل جزءا من الإشكالية التي تتعلق بالمصطلح ، أما الجزء الثاني ، فيكمن في عدم وجود تعريف مناسب يشمل جميع جوانب المصطلح في المعاجم النقدية المتخصصة .

ولعلّ حداثة النظرية نفسها في الساحة الأدبية والنقدية تُعَدُّ سببا رئيسا لعدم وجود تعريف لمصطلح التلقي في معظم المعاجم النقدية المتخصصة . وقد أدى هذا إلى إشكالية كبيرة ، وهي تعدد التعريفات التي تحاول توضيح المصطلح ووضع حد له . وفي تعدد التعريفات مشكلة تماثل مشكلة تعدد المصطلحات ، وتنتج عنها أيضا ، حيث يقوم كل ناقد بوضع تعريف للمصطلح الذي اختاره ليعبر به عن النظرية التي تتجه للقارئ .

وبالبحث عن الأصل اللغوي للفظة التلقي نجد أنها تنطلق من الجذر (لقي) ، وهي لفظة متعددة الدلالات ، إلا أن أقربها إلى ما نحن بصدده هو قول صاحب اللسان" قال الأزهري : التلقي هو الاستقبال ، ومنه قوله تعالى : ﴿وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم﴾ ، فأنّثها لتأنيث إرادة الكلمة ، وقيل في قوله وما يلقاها أي يعلّمها ويوفق لها إلا الصابر . وتلقاه أي استقبله . وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله" .(1)

ولعل تقديم التعريف اللغوي للمصطلح لا يمثل أي عبء على من يحاول الحديث عن هذه النظرية أو الكتابة عنها ، لكن من أصعب ما يواجه الباحثين أثناء كتابتهم عن نظرية التلقي الوصول إلى تعريف جامع مانع لها . وهذا لا يعني عدم قيام أحد من المتخصصين بتعريفها ، لكن للوهلة الأولى يبدو أن كتب النقد والمعاجم الأدبية والنقدية المتخصصة تضيق على إدراج تعريف يحيط بكافة جوانب هذه النظرية بحيث يجمع بين شمولية الأفكار وقلة الكلمات والألفاظ .

وبشيء من البحث والتعمق في محاولة إيجاد تعريفها ووضع اليد عليه ، نجد أن المراجع الغربية المتخصصة تعطي جزءا من مساحتها للتعريف بهذه النظرية ، ولكنه في الغالب تعريف مطول يتتبعها من الجذور الفلسفية التي انطلقت منها وصولا إلى أهم الأفكار التي دعت إليها ، وهذا يخرج بالمصطلح من حيز التعريف المركز إلى دائرة الشرح الموسع لمفهوم النظرية بشكل عام .

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ل ق ي) .

وباستقراء عدد من التعريفات الاصطلاحية الخاصة بنظرية التلقي (على اختلاف المصطلحات المعبرة عنها) يمكن صياغة تعريف مبدئي لها مبني على أساس أن هذه المصطلحات المتعددة إنما تعبر في النهاية عن أمر واحد هو الاهتمام بالقارئ أو المنهج الذي يركز على القارئ .

إنها النظرية التي تركز على القارئ كرد فعل للاتجاهات التي أهملته إهمالا تاما ؛ فركزت على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه أو تلقيه وتقبله لعدد لا حصر له من التأويلات . ويتضمن مفهوم التلقي معنى مزدوجا ، إذ يشمل الأثر الذي ينتجه العمل الفني ، والطريقة التي يتلقاه بها القارئ . ومن هنا ، فقد ارتبطت هذه النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل : القارئ- reader ، وعملية القراءة - reading process ، والاستجابة- response.[1]

5- أهم الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي..

أما أهم الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي ، فيمكن إجمالها في النقاط التالية :

- تتجه هذه النظرية بكل تركيزها واهتمامها إلى المتلقي ، وترى أنه من أهم ركائز العملية الإبداعية ؛ فهو في هذه العملية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدَع . وكان ذلك رد فعل منها على الاتجاهات التي سبقتها ، وخاصة البنيوية ، التي تعلي من شأن النص على حساب القارئ .

- تؤيد هذه النظرية القول بتعدد القراءات واختلافها باختلاف القراء . أي أنها تنفي أحادية معنى النص ، وتقول بإمكانية تعدد المعاني ، وقابلية النص الواحد للتأويل بغير معنى . فإذا كانت القراءة إجابة عن سؤال الكتابة ، فإن هذا الجواب يقدمه كل واحد منا ، مع ما يحمله من تاريخ ولغة وحرية . ولأن التاريخ واللغة والحرية في تحول لا نهائي ، فإن جواب العالم للكاتب لا نهائي أيضا . لذلك ، فنحن لا نكف أبدا عن الإجابة عما كتب خارج كل جواب ، فلا حدود لدلالات النص ، مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته .[2]

---

(1) انظر :1- روبيرت سي هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص9 . 2- هانز روبير ياوس ، جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ترجمة : سعيد علوش ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع38 ، مارس1986 ، ص106 . 3- ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص191 .4- ج . ب . تومبكنز ، نقد استجابة القارئ ، مرجع سابق ، ص17 .

2) رشيد بنحدو ، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ، عالم الفكر ، الكويت ، مج23 ، ع1/2 ، يوليو-سبتمبر/ أكتوبر-ديسمبر ، 1994 ، ص487 ، بتصرف .

– ويرتبط بهذه الفكرة أيضا رفضهم لفكرة المعنى الموروث في النص الأدبي ، لأن نقاد نظرية التلقي يرون أن النص قابل لعدد لا متناه من التفسيرات والتأويلات ، واختلاف القراء زمانيا ومكانيا ، يتعارض مع هذه الفكرة نظرا لاختلاف نظرة هؤلاء القراء إلى النص الأدبي ، وبالتالي اختلاف فهمهم له .

وهكذا ، فإن معنى النص الأدبي ينبني أمام أعين القراء جميعا ، "ولكن تلقي هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك ، واختلاف هذا التلقي من قارئ إلى آخر ينتجان عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى ؛ فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به مع أنه يسلك سبل القراءة ذاتها التي يفرضها النص على جميع القراء" .[1]

– وتبعا لهذه الفكرة فإن النص الأدبي عند أصحاب هذه النظرية لا يعد نصا بالكامل ، كما لا يمكن حصره عندهم في ذاتية القارئ ، ولكنه نتاج تفاعل هذين العنصرين معا (القارئ مع النص) ؛ فقراءة كل نص أدبي ، كما يرى إيزر ، تفاعل بين بنيته ومتلقيه ، وهذا هو السبب في أن النظرية الظاهراتية للفن تؤكد أن دراسة النص الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه .[2] وبهذا فإن قراءة النص تتجاوز قصدية منشئه ، وتستكشف أبعادا أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثة في سياق النص ، والقارئ في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يتملك حرية التأويل من غير نفي لإمكانات النص ، والتي تتبدى في تحاور القارئ مع المقروء ، واستبطان تحولاته الدلالية .[3]

– يتكون النص الأدبي نتيجة لتصادف عنصرين ، هما : أفق الانتظار ، الذي يستدعيه النص ، وأفق التجربة ، الذي يلح عليه المستقبِل .[4]

ولعل الحديث عن هذه النظرية يتضح أكثر بالتعرف على أهم أعلامها ، الذين لعبوا الدور الأكبر في سبيل إرساء مبادئها ، ووضع الأساس الفكري لها . وأبرز هؤلاء الأعلام ، وأكثر من يقترن ذكر هذه النظرية بذكر اسميهما ، هما : هانز روبيرت ياوس ، وولفغانغ إيزر .

(1) نجوى عبد السلام وحسن سحلول ، معضلة القارئ النظرية ، المعرفة ، دمشق ، السنة36 ، ع402 ، مارس 1997 ، ص225 .
(2) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع سابق ، ص27 .
(3) رجا عيد ، ما وراء النص ، علامات في النقد ، ج30 ، مج8 ، ديسمبر 1998 ، ص180 .
(4) رشيد بنحدو ، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ، مرجع سابق ، ص106 ، بتصرف .

6- أهم أعلام نظرية التلقي، وأهم الأفكار التي طرحها كل منهم..

- هانز روبرت ياوس..

هو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي في أواخر الستينات من هذا القرن ، و من الدعاة الرئيسين لها . وقد دعا إلى إيجاد مرحلة جديدة كل الجدة في الدراسات الأدبية ، بل دعا إلى الثورة عليها ، مما دفعه إلى إعلان التغيير في نموذج علوم الأدب ، وهذا التغيير عبارة عن صيغة تحليل تحول الانتباه جذريا من تحليل ثنائية : الكاتب –النص (التي يؤكد ياوس على أننا توقفنا عندها طويلا) إلى تحليل العلاقة : النص–القارئ .(1)

وقد كان اهتمامه في الأساس منصبا على العلاقة بين الأدب والتاريخ ، لذلك أزعجه ما عاينه في فترة الستينات وما قبلها من إهمال شديد لطبيعة الأدب التاريخية ، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية تركز على الجانب الوصفي (التزامني) ، مهملة تماما الجانب التاريخي (التعاقبي) ، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة .

وكانت معظم هذه الاتجاهات ، ولا سيما البنيوية ، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية ، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة ، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة . أما ياوس فيرى أنه لا بد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر ، كما لابد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمي حتى يتم إنعاش دراسة الأدب ، وبالتالي التأثير في مجال التعليم . وقد عزا ياوس أزمة الأدبية في ذلك الوقت إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب .(2)

ويحاول ياوس تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص في نظريته التي يتجه بها للقارئ ، مضيفا إليها بعدا تاريخيا(3) ، وذلك بدمج النظريتين معا ، على الرغم مما يبدو من بعدهما عن بعضهما .

---

(1) محمد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتلقي ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998ص 33 ، بتصرف .

(2) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ع30 ، يونيو1996 ، ص33 ، بتصرف .

(3) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص168 ، بتصرف .

وقد انطلق ياوس من نظرية (كارل-جورج فابر) التاريخية عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيفي ، ورأى أنها تنطبق على التاريخ الأدبي الذي يمكن أن يكون فيه لكل لحظة إسهام بإضافة عمل جديد . فإذا أدخلنا دراسة التأثير الذي يحدثه هذا العمل الجديد فإننا بذلك نصل إلى علاقة جديدة ومختلفة بين التاريخ العام وتاريخ الأدب . وهذه الطريقة في النظر إلى الأشياء تقضي تماما على الفكرة السائدة التي تجعل من الحدث التاريخي حدثا مقفلا مطبقة ذلك على العمل الأدبي ، الذي يمكن أن يكون ، على العكس من ذلك ، قابلا للتحديث المستمر .(1)

لقد دخل ياوس إلى نظرية الأدب من واقع اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ، وهو غالبا ما يركز - خاصة في عمله النظري المبكر - على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب ، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع ، ويرى ياوس أن جوهر العمل الفني يقوم على أساس تاريخيته ، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور . وقد دلت التجربة على أنه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة (وعادة ما يكون لكل عصر قراءته) ، وإنما توجد أنواع من التلقي كثيرة . وبهذا وحده يمكن ربط الأدب بالتاريخ ، والاعتراف بالطابع التاريخي للأحداث الأدبية التي لا ترتبط بتاريخها ذاته فحسب ، بل ترتبط أيضا بالتاريخ العام .(2)

لقد أتت هذه النظرية بالجديد في فضاء النقد الأدبي الحديث من حيث إنها تعمل على التركيز والاهتمام بظاهرة التلقي والتنظير لها كمنهج قائم بذاته يدعو إلى إعادة النظر في منهج تاريخ الأدب ، وذلك بالتركيز على :

1- المتلقي بوصفه منتجا للنص ، وداخلا في العملية الإبداعية .

2- أفق انتظار القراء ومعاييره الجمالية .

3-طبيعة القراء والقراءات المتعددة والمتعاقبة للنص الواحد .(3)

فالنص فضاء واسع ومفتوح ، يحتمل أكثر من قراءة ويشتمل على أكثر من معنى . وهذه القراءات المتعددة تشكل ، متحدة مع النص الأصلي ، النص الأدبي الذي لا يمكن أن يكون مطابقا

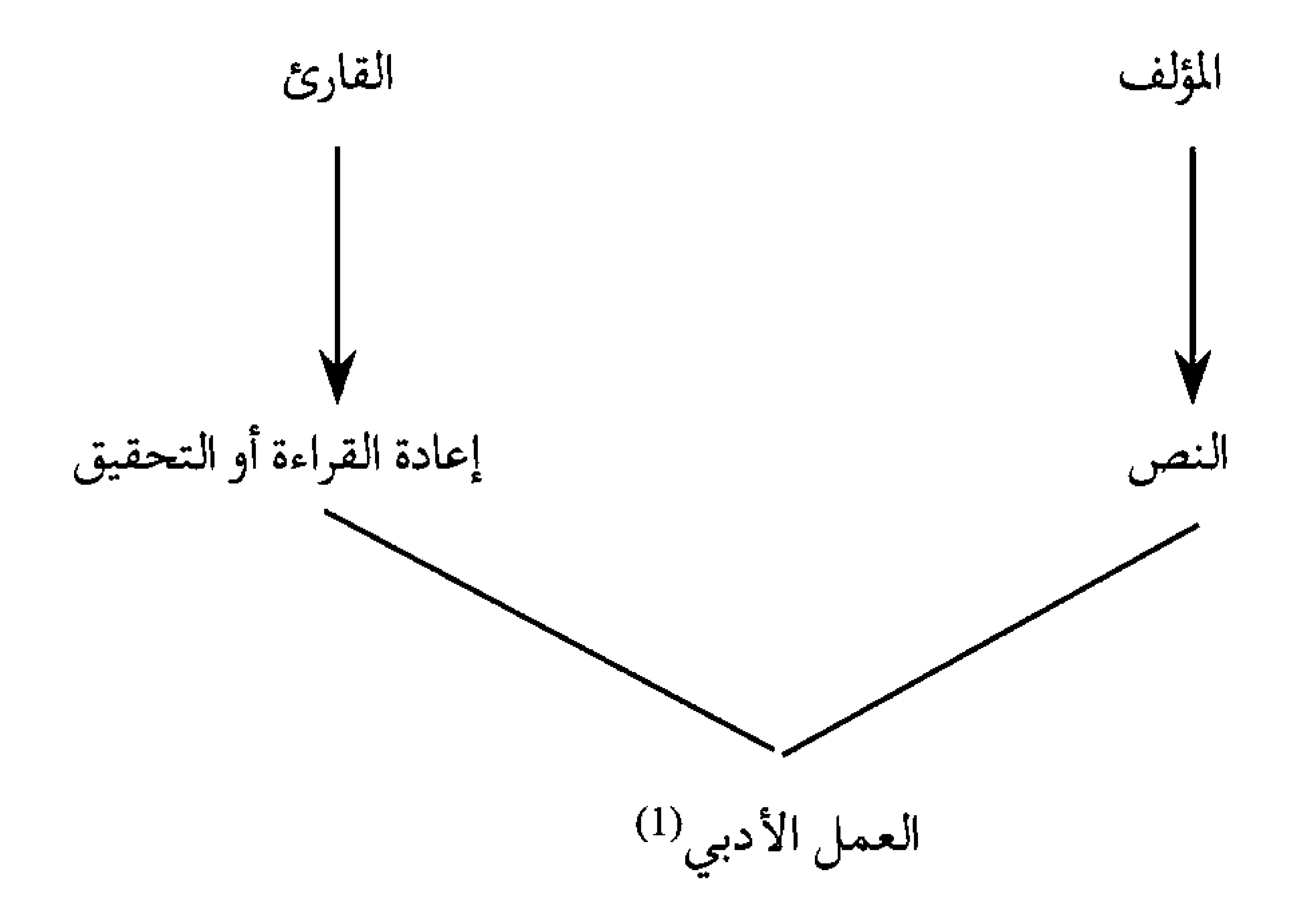
(1) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، مرجع سابق ، ص35-34 ، بتصرف .

(2) المرجع السابق ، ص80 ، بتصرف .

(3) محمد حسني كنون ، جمالية التلقي ومفهوم التواصل الأدبي ، الموقف ، الرباط ، ع14/13 ، 1992 ، ص 41-44 .

تمام المطابقة للنص ، بل هو شيء أكثر من النص الذي يعمل كمثير لذهن القارئ ومحرض له ، يستهويه ويراوده عن نفسه ، فيحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى القيام بمهمة الاكتشاف ليصبح المعنى الذي سيصل إليه لذة والغوص وراءه متعة .

ويمكن تمثيل الترابط بين النص والمؤلف والقراءة والقارئ بالمخطط التالي :



العمل الأدبي[1]

ومن أهم الأفكار التي نادى بها ياوس مصطلح أفق التوقعات ، الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بمصطلح المسافة الجمالية ، بالإضافة إلى غيرهما من الأفكار والفرضيات التي طرحها ياوس ، مثل : اندماج أفق التوقعات ، تغيير الأفق ، مفهوم المنعطف التاريخي .

1- أفق التوقعات عند ياوس . .horizon of expectations

ويقصد به التوقع المسبق للجمهور الذي يواجه به النص الأدبي . ووظيفة النص تكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها . وهذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تتصل مباشرة بنظرية التلقي .[2] ويستخدمه ياوس للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يواجه نصا من النصوص .

---

(1) محمد حسني كنون ، جمالية التلقي ومفهوم التواصل الأدبي ، مرجع سابق ، ص 41-44 ، بتصرف .

(2) www. arts. orc. bc. ca/fina/ glossary/ h- list.html.

ويلجأ ياوس لمفهوم أفق التوقعات لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر ، وهذه المقاييس تساعد القراء على تحديد :

- الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بأنها ملحمية أو رعوية أو مأساوية .

- ما يعد استخداما شعريا أو أدبيا بمناقضته للاستخدام غير الشعري أو غير الأدبي للغة .

ويرى أن التلقي هو عملية إنجاز تعليمات محددة عن طريق عملية إدراك موجه يمكن استيعابها بفهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها . وهذا التلقي للنصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقعات القراء – horizon of expectations ، الذي يسمح بتحديد الطبيعة الفنية للنص ، وذلك عن طريق تأثيره في جمهور مفترض مسبقا .[1]

ومما تجدر الإشارة إليه ، ونحن في سياق الحديث عن مصطلح الأفق ، أن هذا المصطلح قد سبق ظهورُه ظهورَ نظرية التلقي بزمن طويل نسبيا . كما أن تعريفه يختلف من مؤلف لآخر وفقا لرؤية كل منهم ومفهومه لهذا المصطلح .

فهو عند الفيلسوف هانز **جورج جادامير** يشير إلى (مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب) . في حين عرف مؤرخ الفن أ . هـ . **جمبرش** أفق التوقع في كتابه (الفن والوهم) بأنه (جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة) . وبهذا فإن الأفق وأفق التوقعات يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن .[2]

وقد ارتكز ياوس في إطلاقه مفهوم أفق التوقع على نظرية التأويل* أو الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامير للإجابة على بعض الأسئلة التي يطرحها من خلال نظريته المتجهة للقارئ ، وفكرته عن أفق التوقعات المتجدد بمرور الزمن للنص نفسه ، إذ يرى جادامير أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر ، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها .[3]

(1) سوزان بينيت ، نظريات القراءة والمشاهدة ، فصول ، مج13 ، ع4 ، شتاء 1995 ، ص136 ، بتصرف .
(2) حامد أبو أحمد ،الخطاب والقارئ ، مرجع سابق ، ص 86 .
* كما ارتكزت نظرية التلقي في أصل نشأتها على التأويل ، كما مرّ سابقا .
(3) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص168 ، بتصرف .

إن أولى مهمات نظرية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع الذي تمكن صياغته موضوعيا ، وحيث ينجلي يظهر نص جديد ، ويدقق ياوس بقوله إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية :

1-التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي .

2-شكل الأعمال السابقة وموضوعاتيتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها ، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناصية .

3-المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية .[1]

وقد ووجه هذا المفهوم باعتراضات كثيرة ، لعل أهمها الغموض الذي يلفه ، نتيجة غموض التعريف الذي صاغه له ياوس . وكذلك اعتُرض على تجاهله إمكان وجود آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد ، ويرجع هذا إلى أن مفهوم ياوس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين[2] ، وغير ذلك .

ويبدو أن هذه الاعتراضات كانت في محلها ، إذ "يذكر هولب أن ياوس قد تنكر ضمنيا لعمله النظري المبكر ، واستبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية وقد استدرك ياوس نفسه على مصطلح أفق التوقعات في بحث له منشور عام 1975 قائلا : (إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمرا شائعا فقط ، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسؤولا عن جزء منها) . ولا شك أن هذه المسألة تدخل ضمن الاعتراضات التي ظهرت ضد نظرية التلقي" .[3]

2-المسافة الجمالية . .

وتعرف المسافة الجمالية بأنها "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد . وتلحظ هذه المسافة ، بشكل واضح ، في العلاقة بين الجمهور والنقد" .[4]

---

(1) محمد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتلقي ، مرجع سابق ، ص 35-33 ، بتصرف .
(2) سوزان بينيت ، نظريات القراءة والمشاهدة ، مرجع سابق ، ص138-136 .
(3) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، مرجع سابق ، ص 91-90 .
(4) المرجع السابق ، ص 86 .

ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما والعمل الجديد ، بالنظر في مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة ، بدرجاتها المتفاوتة ، من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد .(1) وهذا هو المعيار الجمالي المهم الذي يعرِّف أفق التوقعات على أساسه ، فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا النص الأدبي (رواية أو قصة قصيرة أو حكاية . . . إلخ) وتجربته الأدبية من خلال نصوص سابقة عودته على أشكال أدبية ومواضيع أدبية محددة ثم تمييزه آنذاك بين اللغة الفنية واللغة السائدة هي أهم معيار يحدد لنا قيمة العمل الأدبي . (2)

وهكذا ، نجد أنه بمجرد ظهور عمل فني نصا كان أو عرضا ، أنه "يقيَّم في ضوء أفق التوقعات السائد . وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق ، كان هذا العمل ضعيفا أو غير ناضج . وفي بعض الأحيان ، قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد ، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع . والأعمال الفنية ، بهذا الشكل ، إما أن تستبعد وتصبح خارج الزمن ، أو يعاد تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية المعتادة (وذلك كما في حالة الكلاسيكيات) ، وذلك للإمساك بطابعها الفني مرة أخرى" .(3)

- وولفغانغ إيزر (1926- . . .) :

أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كونستانس ، في ألمانيا الغربية . عمل في عدد من الجامعات في أوروبا وأمريكا . ويعد هو وزميله "هانز روبيرت ياوس" أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية المتميزة في النقد الحديث التي تعرف بنظرية التلقي .(4)

يهتم إيزر ، بصفة خاصة ، بالطريقة التي يضمِّن بها القراء أنفسَهم النصَ الأدبي ، وكيفية إنتاجهم المعنى ، وكيفية قيامهم بصياغة التفسيرات والتأويلات ، وكيفية استجابتهم وتكوينهم ردة أفعالهم تجاه ما يقومون بقراءته .(5)

---

(1) سوزان بينيت ، نظريات القراءة والمشاهدة ، مرجع سابق ، ص136 ، بتصرف .
(2)حسن سحلول ، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي ، مرجع سابق ، ص190 .
(3) سوزان بينيت ، نظريات القراءة والمشاهدة ، مرجع سابق ، ص 138-136 .
(4) David Lodge, Modern Criticism and Theory, London and New York, 8 ed, 1993, p 211.
انظر ايضا Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.264.
وأيضا www.iceflow.com/onezeroone/Thesis.html
(5)www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm

اعتنى إيزر بقضية بناء المعنى ، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج ، وهو يكشف بذلك ، عن تضمن النص حتمية ، تشكل ركنا أساسيا من وجوده ، ماثلة فيما يطلق عليه إيزر اسم القارئ الضمني " Implied reader" الذي يشكل صلب نظريته .

وقد انطلق إيزر من كون المتلقي المدخل لفهم الأدب ، وطرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي ، لأن عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى "فعل" المتلقي في إدراكه لنص أدبي ما . ومن هذه المفاهيم التي طرحها مفهوم القارئ الضمني ، الذي يعد من أكثر المفاهيم التي قدمها إيزر خلافية وإثارة للجدل ، ومفهوم الفراغات أو الفجوات .

1- القارئ الضمني عند إيزر the implied reader . .

ويقصد به القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره ، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي ، بل يفرضها النص نفسه . ويتكون هذا القارئ من شبكة من الاستراتيجيات ، والتخطيطات ، والأمثلة ، والفراغات ، والغوامض ، ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ .[1]

إن القارئ الضمني مفهوم له جذور راسخة في بنية النص ؛ إنه معنى ، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي ، وهو أيضا بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة ؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا ، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه . لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة ، مما يدفع القارئ لفهم النص .[2]

وهذا القارئ لديه القدرة لإبراز استعدادات النص وقيمه الضرورية لإنتاج معناه .[3] لذلك نجد

(1) Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.257.

(2) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع سابق ، ص40 ، بتصرف .

(3)www.cumber.edu/litcritweb/glossary.htm#1

إيزر يقسم مصطلح (قارئ) إلى : "قارئ ضمني وقارئ فعلي ، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه ، ويعادل شبكة من أبنية استجابة ، تغرينا على القراءة بطريقة معينة . أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة" . [1]

ويمكننا العودة مع إيزر إلى نقطة الانطلاق لمعرفة الأسس التي استند إليها كي يبني مفاهيمه عليها . وهنا نجد أن نقطة الانطلاق عنده تبدأ "من مجهودات اثنين من الظاهراتيين هما إدموند هوسرل ورومان إنجاردن . وفي ضوء هذه المجهودات يرسي إيزر منحى جديدا في تحليل عملية القراءة ، وهو منحى ثلاثي الأبعاد ، هي : النص ، والقارئ ، وأهم منهما الظروف التي تحكم عملية التفاعل بينهما ، وهذا هو البعد الثالث . ويبرز من بين أطروحات إيزر مفهومه عن القارئ الضمني- Implied Reader وهو المفهوم الذي يوفر صيغة يمكن من خلالها وصف عملية القراءة ، وهي العملية التي تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية ، وذلك من خلال النشاط الإدراكي" . [2]

نشر إيزر نظريته بخصوص القارئ الضمني عام 1976 ، وراح يهتم بأثر النص على قارئ محدد ، ويرى أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة ، وعليه ، فإن واجبنا هو أن نظهر كيف ينظم كتاب ما شكل قراءته ويوجهها ، ثم نظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص . [3]

ويستعمل إيزر هذا المفهوم ، لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها ، ويقول في ذلك إننا إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها ، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال ، طبيعته أو وضعيته التاريخية ، ويمكن أن نسميه القارئ الضمني . [4] وهو "ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي ، بل هو القوة التحكمية التي تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه ، وينشأ هذا التوتر في المقام الأول من الاختلاف" . [5]

---

(1) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص171 .

(2) سوزان بينيت ، نظرية القراءة والمشاهدة ، فصول ، مرجع سابق ، ص 134 .

(3) حسن سحلول ، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي ، مرجع سابق ، ص178 ، بتصرف .

(4) انظر : حافظ إسماعيل عليوي ، مدخل إلى نظرية التلقي ، علامات في النقد ، ج34 ، مج9 ، ديسمبر 1999 ، ص96-95 ، بتصرف .

(5) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع سابق ، ص42-41 .

لقد وجد إيزر أن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه. وهذا التصور لمفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم اللغة عند "سوسير"، فهو تجريد يوجه النص الأدبي، بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية، ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع إيزر ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في النص الأدبي.[1]

إن إيزر يحاول بواسطة هذا المفهوم الجديد تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل، كالقارئ الأعلى عند ريفاتير، والقارئ المخبر عند فيش. وبذلك يؤسس لقارئ جذوره مغروسة بصورة راسخة في بنية النص. وعلى الرغم من وجود تشابه كبير بين فكرة القارئ الضمني عند إيزر وفكرة المتلقي الوجودي عند جون بول سارتر، الذي يقسم الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى جمهور واقعي وجمهور إمكاني (افتراضي) إلا أن إيزر نجح في إيجاد نمط جديد للقارئ يتناسب مع نظرته في التعامل مع النص الأدبي.

من هذا كله، يظهر أن إيزر كان متحمسا للبحث عن نموذج متعال يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس النص الأدبي تأثيره.[2]

2- الفجوات والفراغات..Gabs

تعرَّف الفجوات أو الفراغات في النص الأدبي بأنها "تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة".[3]

ويرى إيزر أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن هي هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات، أو الفجوات، أو الثغرات. وتمثل هذه الفراغات مركز النص الأدبي، الذي

(1) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص148، بتصرف.
(2) حافظ إسماعيل عليوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مرجع سابق، ص96-95، بتصرف.
(3) رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص207.

تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص . أي أنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى .(1)

ويشير إيزر في بحثه (دور النص) المنشور عام 1989 ، إلى أن المؤلف ، والنص ، وكذلك القارئ متضمنون في علاقة ما في الأدب هي التي تقوم بإنتاج المعنى الأدبي . ومن خلال ملاحظاته الفكرية المتعددة المثيرة لغضب البعض ، يلاحظ إيزر أن النص الأدبي يترك مساحات خالية للقارئ : إنها فراغات لكي يمعن القارئ التفكير حول قصد النص أو المؤلف ، وعندما يمر القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بملئها مستخدما خبرته ومعلوماته المعرفية الخاصة . وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ الساحر بين المؤلف والنص والقارئ .(2)

لقد ابتعد إيزر عن الرؤية القديمة للقراءة التي ترى أن القارئ يتلقى المعلومات من الكتاب باستسلام . في هذه الرؤية القديمة ، الحقيقة موجودة في النص نفسه ، وكل ما على القارئ عمله هو قراءة الكتاب بتأنّ ليستخرج الحقيقة منه . بالنسبة لإيزر ، تعد القراءة إنجازا ؛ فمع كل قراءة جديدة للنص ينتج معنى جديد .

إنها عملية مواجهة بين القارئ والنص ، وهذه العملية متصلة ، تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف حدود ذلك المجهول ، وهذا الاكتشاف لا يتم دفعة واحدة ، لذلك فإن المعنى عند إيزر ليس كتلة واحدة تبدأ مع النص وتنتهي معه ، ولكنه يبدأ من محاولة القارئ الأولى ملامسة هذا النص ، وهذه الملامسة عملية مرحلية متتابعة تنتهي بانتهاء القارئ من تشكيل معنى النص أو المساهمة في تشكيله .(3)

إن إيزر يعوّل كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص ، وعلى مشاركته الفعالة في إبداع النص الأدبي ، وذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب منه ، ولكنه جزء موجود فيه وجودا ضمنيا فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصور الأشياء ، في حين أن الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة . وبالتالي ، فإن كل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة ، أي فجوات النص ، حسب طريقته الخاصة .

(1) انظر Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.264.
(2) http://www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm
(3) انظر Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.265.4

وكثرة التأويلات التي يطالب بها إيزر ، والتي تختلف باختلاف الطريقة التي يملأ بها كل قارئ فجوات النص لا يجب أن توحي بأن النص الناتج في نهاية الأمر هو كله اختلاق ذاتي للقارئ ، ولكنها برهان على لا نفادية النص ، وهذا ما يريد إيزر الوصول إليه وإثباته .[1]

ويتحدث إيزر في كتابه (فعل القراءة) عن وظائف الفراغ ، ويذكر منها ثلاث وظائف ، هي :

1- أنه يسمح بتنظيم مجال مرجعي للإسقاطات المتفاعلة .

2- أنه يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينها . وقد نستدل من هذا التغيير في الوضع على أن الفراغ له سيطرة لا يستهان بها على كل العمليات التي تحدث داخل المجال المرجعي لوجهة النظر الشاردة .

3- ما أن يتم ربط المقاطع ويتم إيجاد علاقة محددة ، يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية يمكن إدراكها . ويتم تجميع المقاطع داخل المجال المرجعي كما رأينا بدفع وجهة النظر للتنقل بين مقاطع الرؤية .[2]

كان هذا ملخصا سريعا لما طرحه كل من ياوس وإيزر من مفاهيم وأفكار تتعلق بالنظرية التي كانا روادها وأهم أعلامها ، نظرية التلقي .

وبالوصول إلى هذا الملخص ، الذي من الممكن أن يساعدنا على تشكيل صورة تكاد ملامحها العامة تكون واضحة إلى حد ما ، نستطيع الانتقال من هذا الفصل ، الذي كان همُّه تناولَ النظرية كما هي موجودة في النقد الأدبي الغربي الحديث ، والتعرف إليها وإلى أفكارها ، إلى الفصول التالية للبحث عنها ، أو عما يمكن أن يلتقي معها بشكل من الأشكال في تراثنا النقدي العربي . . انطلاقا من خلفية نأمل أن تكون واضحة المعالم عما تنوي هذه الدراسة البحث عنه في التراث العربي بصورة عامة ، وهذا هو محور الفصول القادمة .

(1) انظر : جين ب . تومبكنز ، نقد استجابة القارئ ، مرجع سابق ، ص 25 .

(2) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع سابق ، ص200-199 ، بتصرف .

الفصل الثاني

التلقي عند النقاد والبلاغيين

الفصل الثاني

التلقي عند النقاد والبلاغيين

قام النقاد والبلاغيون العرب بدور عظيم في سبيل تأصيل الدرس النقدي والبلاغي . وقد حفظت لنا أمّات كتب التراث النقدي والبلاغي العربي أهم ما توصل إليه هؤلاء العلماء في هذين الميدانين .

وغالبا ما يقترن ذكر النقد بذكر البلاغة مما يوحي بتلازمهما أو بتناولهما المباحث ذاتها ، ولكن أيعني هذا أنهما وجهان لعلم واحد أم أن هناك فوارق بينهما؟

الفرق بين النقد والبلاغة..

بالعودة إلى الأصل اللغوي لكل من النقد والبلاغة نلاحظ وجود فرق كبير بين النقد الذي يتعدد معناه اللغوي ، وبين البلاغة ، التي لا نجد لها إلا معنى لغويا واحدا فقط . ونتيجة لذلك يوجد فرق بين المعنى الاصطلاحي للعلمين أيضا ؛ فالنقد في اللغة هو : تمييز الدراهم ومعرفة جيدها من رديئها . كما يستعمل في معان أخر ، مثل : الضرب أو النقر بالإصبع ، الإعطاء ، الأكل القليل ، اختلاس النظر ، العيب والاغتياب . . إلخ .[1] أما البلاغة في معناها اللغوي فهي الوصول إلى الشيء والانتهاء إليه .[2]

ومن المعنى اللغوي الأول للنقد تولد المعنى الاصطلاحي ، وهو : تمييز جيد الكلام من رديئه[3] . كما تولد المعنى الاصطلاحي للبلاغة من معناها اللغوي ، فالبلاغة عند علماء البيان هي الوصول

---

(1) لسان العرب ، مادة (ن ق د)

(2) لسان العرب ، مادة (ب ل غ)

(3) انظر : إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، ط2 ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، 1984 ، ص484 .

إلى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة ، وهي حسن السبك مع جودة المعاني . وهي أيضا وصول الإنسان بعبارته كنهَ ما في قلبه ، مع الاحتراز عن الإيجاز المخل بالمعاني ، وعن الإطالة المملة للخواطر .(1)

هذا على مستوى التعريفات اللغوية والاصطلاحية ، أما على المستوى التطبيقي فنجد أن العلمين متداخلان إلى درجة كبيرة ، وهذا التداخل يظهر واضحا في أقدم المؤلفات ، مثل كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا (ت322هـ) ، (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي يجده قارئه مناصفة بين قضايا النقد ومسائل البلاغة(2) ، و(الموازنة) للآمدي (ت371هـ) ، و(الوساطة) للجرجاني (ت392هـ) ، وكذلك الأمر عند أبي هلال العسكري (ت395هـ) في كتابه (الصناعتين)(3) ، إن قارئ هذه الكتب يكاد لا يميز نقدها من بلاغتها بسبب تداخلهما الشديد فيها .

لقد اختلط النقد في هذه الكتب بالبلاغة حتى أصبح من الصعب الفصل بينهما أو تمييزهما عن بعضهما ؛ فالناقد حين يتناول عملا أدبيا بالنقد والتحليل يحكم عليه من أكثر من جانب ، منها ما يتعلق بالنقد ومنها ما يتعلق بالبلاغة ؛ فيكثر في كلامه الحديث عن التشبيه والاستعارة والجناس والطباق والصور البيانية ، كما أن البلاغي يتحدث عن مسائل هي من صميم النقد ، مثل السرقات الأدبية ، وقضية الإعجاز وغيرهما . وكما يرى د . مازن المبارك ، فإن هذا "أمر محمود ، وكان ينبغي أن يستمر ، فلا يقوم نقد بلا بلاغة ، لأنها عنصر من عناصره ، ولا تقوم بلاغة بلا أدب ، لأنها به تحيى وتظهر ، وبمعارضه تحلو وتشرق ، وما أظلمت البلاغة عندنا إلا يوم انزوت عن النقد والأدب جميعا لتصبح حدودا جامدة ، وتعريفات خالية من الروح" .(4)

وعلى الرغم مما تبيَّن من صعوبة الفصل بين النقد والبلاغة سواء عند القدماء أو المحدثين ، إلا أن الفرق بينهما قائم ، وإن كان بمقدار ضئيل ؛ فإذا كان النقد هو الجانب التطبيقي للنص الأدبي ، فإن البلاغة هي الأساس النظري له(5) ، إذ يبدو من قراءة كتب النقد والبلاغة أن النقد أكثر ما يكون وصفا للعمليات الإبداعية ، بعيدا عن التنظير الذي تهتم به البلاغة كثيرا .

---

(1) إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، مرجع سابق ص685 ، بتصرف . وانظر أيضا : يحيى بن حمزة العلوي اليمني ، الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1980 ، ج1/ص122 .
(2) انظر : هاشم مناع ، بدايات النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1994 ، ص139 ، بتصرف .
(3) انظر : مازن المبارك ، الموجز في تاريخ البلاغة ، دار الفكر ، دمشق ، 1981 ، ص79-80 .
(4) المرجع السابق ، ص79-80 .
(5) انظر : هاشم صالح مناع ، بدايات النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص139 .

وقد ظهر هذا الفرق بين هذين العلمين مع بدايات القرن السادس الهجري ، حين بدأت النزعة القواعدية في البروز كاتجاه مستقل عن الاتجاه الذوقي الذي كان سائدا وغالبا على الدراسات النقدية آنذاك . ومع تأليف السكاكي (ت626 هـ) لكتابه (مفتاح العلوم) تحولت البلاغة إلى قواعد شبه جامدة محدودة في مباحثها الثلاثة : علم المعاني ، وعلم البيان ، وعلم البديع .[1]

كما كان ضعف النقد سببا من أسباب انفصال البلاغة عنه واستقلالها واستئثارها بالاهتمام الكلي ، بحيث أصبحت جهود أصحابها مقصورة على التفنن في التقسيم والتفريع ووضع المصطلحات البلاغية . أما ضعف النقد في تلك الفترة فيمكن إرجاعه إلى انصراف الجمهور نحو الأشعار العامية عن الشعر الفصيح الذي كان يفتقد وجود شاعر ينتهج مذهبا يثير من حوله حركة نقدية ، وضعف حركة النقد نتيجة طبيعية لأزمة الشعر آنذاك مما أدى إلى زيادة الهوة بين النقد والبلاغة .[2]

ويتضح مما جاء في كتب التراث النقدي والبلاغي العربي أن اهتمام النقاد والبلاغيين على حد سواء كان موزعا آنذاك على جميع أطراف العملية الإبداعية ، أي : المبدع ، والنص ، والمتلقي . مع اختلاف في نسبة الاهتمام ما بين عنصر وآخر ، ومع اختلاف في الأسماء رغم أن المسمى واحد .

ويلاحظ قارئ تراثنا النقدي والبلاغي موقفا واضحا من القارئ ، واهتماما بدوره ، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع والمتلقي ، بدأت ملامحها في التشكل منذ القديم ، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي ، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها ، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها . ونتيجة لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقيه اهتم به النقاد والبلاغيون أيضا ، من مثل : ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم ؛ إذ تنبهوا إلى أهمية المتلقي في العملية الإبداعية ورأوه أحد أهم عناصرها ، لذلك نجدهم يولونه عناية بالغة وصلت بهم إلى درجة جعله المعيار الذي يصدرون أحكامهم بالرجوع إليه .

ويمدنا تراثنا النقدي والبلاغي بنصوص يتوجه فيها الناقد والبلاغي إلى المتلقي ، متمثلا العلاقة الثلاثية بين أطراف العملية الإبداعية ، ومن خلال هذه النصوص يمكننا تصنيف المادة النقدية والبلاغية من منظور التلقي إلى قسمين رئيسين ، هما :

---

(1) انظر : هاشم صالح مناع ، بدايات النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 140 .

(2) انظر : إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط4 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1983 ، ص504 .

-سلبية التلقي عند النقاد والبلاغيين .

- إيجابية التلقي عند النقاد والبلاغيين .

وينطوي القسم الأول منهما على النصوص التي اتَّسم فيها دور المتلقي باستقبال النصوص أو تلقيها كما هي ، وفق المعنى الذي أراده المبدع نفسه ، دون أن يقوم بما يزيد على عملية استهلاك النص . أما القسم الثاني ، فيتضمن النصوص التي تحمل إشارات بسيطة للتلقي الفعال الذي يقوم فيه المتلقي بدور ما تجاه النص وتجاه معانيه التي تحتمل أكثر من وجه ، ويمكن تأويلها بأكثر من طريقة .

أ- سلبية التلقي عند النقاد والبلاغيين..

ويقصد بسلبية التلقي : عدم السماح للمتلقي بإنتاج معنى جديد ؛ فالمعنى موجود عند المبدع الحريص على إيصاله بأكبر قدر من الوضوح .

لقد كان المبدع دائم الالتفات إلى متلقيه ، إذ جعله بؤرة اهتمامه ، ومحط انتباهه . لكن التفاته إليه كان مقصورا على كيفية تقديم النص له بصورة واضحة ، دون أن يهتم بمشاركته له في بناء نصه في أغلب الأحيان .

وتزخر كتب النقد والبلاغة بعدد من القضايا التي تعضد هذه الفكرة ، ومنها ما يلي :

1- قضية التنقيح والتحكيك . .

اهتم الشعراء العرب منذ الجاهلية بتنقيح قصائدهم وتهذيبها حتى تظهر بصورة يستحسنها الجمهور المتلقي .

وتحدثنا كتب النقد عن شعراء لقبوا بـ(عبيد الشعر) لأنهم كانوا ينشئون القصيدة ثم يعكفون على تنقيحها بعد ذلك فترة طويلة تتراوح ما بين شهور معدودة وحول كامل . ومن هؤلاء الشعراء : زهير والحطيئة وطفيل الغنوي والنمر بن تولب ؛ فقد "كان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين ."(1)

---

(1) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ط1 ، تحقيق : عمر الطباع ، دار الأرقم ، بيروت ، 1997 ، ص81 .

ويقول ابن قتيبة (ت276هـ) عن الحطيئة : "إنه كان يعمل القصيدة في شهرين ويهذبها في شهرين . وقيل عن زهير : إنه كان يعمل القصيدة في شهرين ، ويهذبها في حول ، ولذلك سمي شعره : الحولي المنقح" .[1]

ويتحدث ابن طباطبا (ت322هـ) ، وهو من نقاد القرن الرابع الهجري ، عن هذه القضية في (عيار الشعر) ، حين يقول في سياق توجيهه للشاعر كيف ينظم قصيدته ، بعد أن يوجهه إلى استدعاء المعاني التي يريد أن ينظم فيها ، واختيار الأوزان والقوافي التي تتناسب معها ، أن يوفق بينها "بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، يستقصي انتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية . ." .[2]

كما يرى أنه ينبغي للشاعر "أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته ، وحسنه ، وسلامته من العيوب التي نبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهي عن استعمال نظائرها" .[3]

إن ما يتحدث عنه ابن طباطبا هو عملية التنقيح والتحكيك التي تحدث عنها غيره من النقاد والبلاغيين ، وإن لم يستخدم لفظة (التنقيح) ذاتها ، لكنه قصدها بقوله : (ويرم ما وهى منه) في النص الأول ، وقوله : (إلا بعد ثقته بجودته ، وحسنه ، وسلامته من العيوب) في النص الثاني . وهو هنا يتحدث عنها عند الشعراء بصورة عامة ، وليس المشهورين منهم بتهذيب قصائدهم ، ويرى أن هذه العملية أمر طبيعي يمارسه كل الشعراء بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها ، بل يجب أن تمر في طور التهذيب والتنقيح قبل أن تُلْقى على مسامع المتلقي .

وتثير هذه القضية عددا من الأسئلة حول أهمية المتلقي عند المبدع ، ودوره في تشكيل الصورة التي يخرج عليها النص ؛ فاهتمام الشعراء أو بعضهم بقصائدهم إلى هذا الحد الذي قد يمتد إلى حول كامل أمر يستدعي التوقف عنده ، والسؤال عن السبب الذي يدفعهم إلى القيام بذلك .

فهل كان المتلقي حاضرا في ذهن المبدع أثناء إنشائه لنصه؟؟ ، أو هل كان المبدع يفترض متلقيا ما ينشئ قصيدته من أجله ، وبالتالي كان يجتهد في تنقيحها وتحكيكها لمدة تصل إلى حول كامل عند بعض الشعراء كما تذكر المصادر؟؟! .

---

(1) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، مصدر سابق ، ص33-34 .

(2) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ط1 ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 ، ص11 .

(3) المصدر السابق ، ص15 .

تبدو هذه القضية أول وهلة ذات بعدين ، إذ إنها ، من جهة ، ذات علاقة بالتلقي السلبي الذي يغتصب المتلقي حقه في المشاركة في بناء النص وإنتاج معناه . كما نجدها ، من جهة أخرى ، مرتبطة بفكرة القارئ الضمني التي طرحها إيزر لأن المبدع يستحضر المتلقي خلال إنشائه لنصه ، مما يوحي (أو يوهم) بقوة حضور هذا المتلقي ، وبسلطته على المبدع ونصه في مرحلة الإنشاء .

وبين هذا وذاك يقف متلقي النص الأدبي ، حاضرا وغائبا في آن معا ؛ حاضرا من حيث اهتمام المبدع به وبالنص الذي يتوجه به إليه . وغائبا من حيث عدم مشاركته مشاركة فعالة في بناء معنى النص ، وعدم قدرته على التصريح برؤيته الخاصة تجاه النص بعيدا عن رؤية مبدع النص نفسه .

ومع هذا الحضور للمتلقي في عملية التنقيح والتحكيك إلا أن هذه الفكرة لا تتجاوز حدود التلقي السلبي الذي لا يؤدي فيه المتلقي دورا يذكر تجاه النص ، فالمعنى موجود عند المبدع ، أو كما قالت العرب القدماء : (المعنى في بطن الشاعر) ، أو المبدع بصورة عامة ، وهذا المبدع حريص أشد الحرص على إظهار قصيدته في هيئة مقبولة ، وواضحة نوعا ما لدى المتلقي ، وبالتالي يحرم المتلقي حتى من التفكير في استخراج معاني النص ، أو المشاركة في بنائها .

2-قضية الإنشاد . .

النشيد في اللغة هو : "رفع الصوت . وهو أيضا : الشعر المتناشد بين القوم"(1) . والقصيدة لا يمكن أن تسمى قصيدة إلا إذا أنشدت ، لأن الإنشاد جزء منها ، وكل قارئ ينشئ معناه من خلال طريقة التأثير فيه ؛ أي أن جزءا من المعنى فقط موجود في النص نفسه ، والإنشاد يكمل الجزء الباقي منه ؛ فهو "عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه . وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالا تُخْفِي ما فيه من جمال وحسن .

وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره ، فتنافسوا في إجادته وتخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق ، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين ، فقد روي أن الرشيد كان يطرب لإنشاد الشعر أكثر من طربه للغناء" .(2)

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ن ش د) .

(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ط5 ، 1981 ، ص164 .

وتعدّ قضية إنشاد الشعر من القضايا المهمة في العملية الإبداعية منذ القدم . فقد "كان الشعر القديم ينشد إنشادا ، وكان الشعراء يعوّلون على الإنشاد كثيرا ، حين كان يلقي الشعراء قصائدهم ، والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمحافل والأسواق الأدبية" .(1)

والإنشاد صفة "في الشعر ، لاصقة بأصله . . قائمة فيه من جهة أدائه ، حتى عدّ هذا الأداء مقوما من مقومات شعرية النص ، وبعدا من أبعاد تشكل بنيته المنشدة" .(2) ولكنها ، كما يبدو باستقراء مصادر النقد القديم ، لم تحظ باهتمام كافٍ من النقاد والبلاغيين ، من حيث دور الإنشاد في تعزيز النص والعملية الإبداعية بصورة عامة ، وكذلك من حيث أثر الإنشاد على نفوس سامعيه . ولعل قدامة بن جعفر من هؤلاء النقاد القلائل الذين التفتوا لقضية الإنشاد ، وربطوا بينها وبين أثرها في نفس السامع في قوله : "ومما يزيد في حسن الشعر ، ويمكن له حلاوة في الصدر ، حسن الإنشاد ، وحلاوة النغمة» .(3) وهو يميز بين حاجة الشعر إلى حسن الإنشاد وعدم حاجة الخطابة إلى ذلك قائلا : "وليس يلتفت في الخطابة إلى حلاوة النغمة ، إذا كان الصوت جهيرا ، لأن حلاوة النغمة إنما تراد في التلحين والإنشاد دون غيرهما" .(4)

وتأتي أهمية حديث قدامة عن الإنشاد والتلحين في أنه صرح بأهميتهما بصورة واضحة أكثر من غيره من النقاد ، وبين أثر حسنهما على النفس بقوله (ويُمَكِّن له حلاوة في الصدر) ، وفي ذلك التفات منه إلى ضرورة عناية المبدع بطريقة إنشاد قصيدته حتى تحسن في نفس المتلقي .

وهكذا ، فالمسافة بين التلقي السلبي وقضية إنشاد الشعر لا تبدو بعيدة ؛ لأن المبدع ، وهو الشاعر في هذه الحالة ، يسعى إلى إرضاء متلقيه ، دون أن يترك له مساحة خالية في النص أو معه ، يتحرك فيه من خلالها بحرية دون قيود أو ضوابط . وقد كان حريصا على أن تحوز النصوص التي يقدمها له استحسانه بدليل استحضاره له طول مرحلة الإنشاء ، فمن الطبيعي أن يكون حريصا على الاستمرار في محاولة إظهار نصه في أفضل حال . لذلك نجده يحاول في الطور الثاني من أطوار خروج نصه

---

(1) يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص238 .
(2) خالد الغريبي ، الشعر ومستويات التلقي ، الأقلام ، ع4 ، آب-أيلول 1998 ، ص37 .
(3) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، تحقيق : طه حسين وعبد الحميد العبادي ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1941 ، ص90 .
(4) المصدر السابق ، ص109 .

للوجود ، وهو الطور الذي يقدمه فيه للمتلقي ويمثل نقطة الالتقاء المباشرة بينهما ، أن يتم ما بدأه منذ اللحظات الأولى لإنشائه له ، فيعمل على تقصي الطرق التي يحسن بها الولوج إلى نفس المتلقي لإلقاء القصيدة عليه .

وإذا كان المبدع في مرحلة التنقيح والتحكيك يستحضر متلقيا ضمنيا (أو قارئا ضمنيا بتعبير إيزر) ، فإن المبدع في مرحلة الإنشاد يقف بحضور متلقٍ فعلي ، ولكنه لا يختلف عن المتلقي الضمني في مرحلة التنقيح والتحكيك من جهة سلبية كل منهما تجاه النص وتجاه معناه . فالشاعر الذي كان يسعى بتنقيحه لنصه أن يقدم المعنى واضحا للمتلقي نجده في مرحلة الإنشاد يحاول التأثير عليه بطريقة إنشاده بحيث يوحي له بالمعنى الذي يدور في نفسه هو ، وحينما يقع المتلقي تحت تأثير سحر الإنشاد لا يقوم بأكثر من عملية استهلاك سلبي لمعنى موجود سلفا تتمثل في استقبال النص والتأثر به .

ويتناول الباحثون قضية الإنشاد ، عادة ، من زاويتين ، تهمنا منهما الزاوية الأولى فقط . والزاويتان هما :

1- أثر الإنشاد في نفس المتلقي .

2- أثر الإنشاد في نفس المبدع ، الذي يساعده إنشاد الشعر على مواصلة إنشائه لقصيدته .

وبيّن أن الزاوية الأولى هي التي ترتبط بقضية التلقي السلبي ؛ فأثر الإنشاد في نفس المتلقي عظيم ، لأنه يجعل المتلقين السامعين يعجبون بأبيات قد لا يكون لها حظ من الجودة على مستوى الألفاظ والمعاني والصور ، لكن طريقة إنشادها تعميهم عن كل ذلك ، وتصرفهم "عما وراء الصور اللفظية : من معان وأفكار وأخيلة ، ربما كانت من النوع التافه ، أو العقيم ، أو الفاسد ، أو المتناقض ، أو المحال" .(1)

إن أثر الإنشاد كبير على نفسية سامعيه ؛ فالنص يحمل جزءا من المعاني والأفكار التي كانت تدور في ذهن المبدع في أثناء لحظات الإنشاء ، لكنه بالإنشاد وطريقته في توظيف كل جزء من النص بما يخدم المعنى الذي يريده يغلق على المتلقي الباب الذي بإمكانه أن يدخل منه لاكتشاف معان تختلف عن المعنى الذي قصده المبدع .

(1) على الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، دار المعارف ، مصر ، ص10 .

وقد كانت شاعرية الشاعر تتحدد بقدرته على التأثير في نفس السامع ، فلم يكن تميزه عن غيره يقاس بما ينظمه ، بل كان يقاس بطريقة إلقائه لما نظم ومدى تأثيره على سامعه ، وجذبه للمعنى الذي يرمي إلى إيصاله من خلال هذا النص .[1]

وبهذا تتضح العلاقة الوثيقة بين إنشاد الشعر وعملية التلقي ، ولعلها من أكثر الصور المعبرة عن الدور السلبي للمتلقي في النقد القديم .

3- افتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب . .

نوّع الشعراء القدماء في الأغلب في أغراض القصيدة الواحدة ، فكانوا غالبا ما يفتتحونها بما يسمى بالمقدمة الغزلية ، التي تكون في معظمها نسيبا ، أو الطللية ، التي يقف فيها الشعراء على أطلال الأحباب الذين رحلوا ، يشتكون إليها من عذاب الفراق ، ويبكون ويستبكون . . وغير ذلك . وقد يتطرقون بعدها إلى وصف الرحلة ، أو وصف الدابة ، حتى يصلوا إلى الغرض الرئيسي للقصيدة ، والذي قد يكون مدحا أو فخرا أو غير ذلك .

وقد توقف النقاد القدماء والمحدثون عند هذه القضية ، واهتموا بها اهتماما بالغا رغبة في إيجاد تفسير منطقي لها ، خصوصا بعد أن تمرد عليها الشعراء اللاحقون ، ورائدهم في ذلك أبو نواس القائل :

صفة الطلول بلاغة الفدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

ولعل أول من ناقشها من النقاد القدماء ابن قتيبة في مقدمة (الشعر والشعراء) ، الذي تعدّ محاولته أقدم محاولة لتعليل بنية القصيدة العربية ، وتفسير تعدد أغراضها مع الاتفاق ، في معظم القصائد ، على الافتتاح بالمقدمة الطللية أو الغزلية .

ويبدو تفسير ابن قتيبة لافتتاح الشاعر الجاهلي قصيدته بالنسيب تفسيرا منطقيا ومقبولا لأنه استند فيه إلى أسس نفسية ربط فيها بين نفسية المبدع والمتلقي ، ومن هنا كان لهذه الفكرة مكانتها عند الحديث عن اهتمام النقاد القدماء بالمتلقي ؛ فابن قتيبة يرى أن الشاعر إنما ابتدأ قصيدته بالمقدمة

---

(1) انظر : ثامر سلوم ، القارئ في النص : نظرية التأثير في التراث النقدي الأدبي عند العرب ، مجلة جامعة البعث ، سوريا ، مج18 ، ع1 ، آذار 1996 ، ص38 .

الطللية "ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماع ، وفضله على الأشباه ، وصغر في قدره الجزيل" .[1]

إن ابن قتيبة يؤمن أن بناء القصيدة على مثل هذه المقدمات ينبع من رغبة المبدع في لفت الانتباه ، وإشراك السامعين في عاطفته التي تسهل المشاركة فيها لقربها من قلوب الناس جميعا .[2]

وأشار ابن رشيق (ت456 هـ) إلى الفكرة ذاتها باقتضاب ، فتحدث عن استمالة قلوب المتلقين حتى ينصتوا لما سيأتي بعده ، وهو ما سماه بالاستدراج ، قائلا : "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب ، لما فيه من عطف القلوب ، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإن ذلك استدراج لما بعده" .[3] فالشاعر ، إذن ، يتقرب بشعره من المتلقي عن طريق الولوج إليه من باب النسيب لأنه أقرب ألوان الشعر إلى نفسه ، حتى إذا حاز اهتمامه وانتباهه دخل به في غرض القصيدة الرئيسي .

ويشير حازم القرطاجني (ت684 هـ) إلى المبدأ نفسه حين يتحدث عن الاستدراجات بصورة عامة ، وعن أثرها على نفس المخاطب ، فيقول إنها "تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله ، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه" .[4]

وله نص آخر يصرح فيه بالفكرة نفسها لكنه أكثر ربطا لها بنفسية المتلقي . كما أنه يصرح فيه بما

---

(1) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، مصدر سابق ، ص31 . انظر أيضا : شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون- بيت الحكمة ، 1993 ، ص25 .

(2) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص100 ، بتصرف .

(3) ابن رشيق ، العمدة ، ط5 ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، 1981 ، ج1/ص225 .

(4) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط3 ، تحقيق : محمد حبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 ، ص64 .

يظنه السبب في تنويع الشعراء الجاهليين في أغراض قصائدهم ، وبالتالي في افتتاحهم قصائدهم مهما كانت أغراضها ñما عدا قصائد الرثاء- بالنسيب .

يقول حازم : إن الشعراء إنما نوعوا في أغراض قصائدهم لأنهم "وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال" .(1) لذلك عمد الشعراء في القصائد إلى تقسيم " الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد ، وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض ، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد" .(2)

في هذا النص ، لم يتوقف حازم عند ضرورة تنويع الشاعر في كلامه ، وتجديد الشيء بعد الشيء ، بل قام بأكثر من ذلك حين ربط بين طبيعة النفس البشرية الملولة ، وبين موضوع شغل تفكير النقاد قديما وحديثا ، وهو تعدد الأغراض الشعرية التي يتناولها الشاعر الجاهلي قبل أن يتحدث عن الغرض الأساسي الذي ينظم القصيدة من أجله ، والذي يكون غالبا مدحا أو فخرا .

ومهما يكن ، فإنما يُقصد بافتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب التأثير في المتلقي الذي يقوده المبدع إلى ما يريد ، حيث يتدرج مع المبدع نحو المعنى الذي يسوقه إليه من خلال أبياته الأولى ، ويحُرم بذلك من محاولة الحيد عن الوجهة التي اختطها له المبدع حتى يصل إلى معنى مختلف للنص عن المعنى الذي يريده المبدع .

4- قضية الغموض والوضوح . .

تعدّ هذه القضية من القضايا التي اهتمّ بها النقاد والبلاغيون ، سواء بالحديث المباشر عن الغموض وما يرتبط به من مصطلحات نقدية وبلاغية تدور في الدائرة ذاتها ، أو بذكره ضمنيا في سياقات أخرى مختلفة . وهي تمثل صورة من صور التلقي السلبي الذي كان شائعا في تراثنا النقدي والبلاغي القديم ؛ فسعي المبدع إلى توضيح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني ، خاليا من أي درجة

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، مصدر سابق ، ص295 .
(2) المصدر السابق ، ص296 .

من درجات الغموض يعني رغبته بأن يكتفي متلقي هذا النص باستقباله كما هو ، وفهمه كما يسوقه إليه مبدعه ، وعدم السماح له بإعمال ذهنه بحثا عن معنى غائب .

ونلاحظ ميلا عاما لدى النقاد والبلاغيين إلى الوضوح أكثر من الغموض ، على الرغم من وجود عدد منهم يحبذ توافر درجة معينة من الغموض في المعنى ، بشرط ألا يصل المعنى إلى حيز الانبهام . وهذا قد يوحي بشيء من التناقض في كلام النقاد والبلاغيين ، إلا أن هذا التناقض يتلاشى عند ملاحظة تداخل المصطلحات عند نقادنا وبلاغيينا القدماء ، إذ يوجد من النقاد من يستخدم مصطلح الغموض- وهو صفة مرغوبة في النص الأدبي عند بعض القدماء والمحدثين من النقاد لما يضفيه على النص من إغراب وجدة وطرافة- ولكنه في واقع الأمر يتحدث عن التعقيد والمعاظلة التي لا تحظى بقبول بين النقاد والبلاغيين لما تسببه من لبس على السامع ، وتشتيت لذهنه في سبيل التقاط المعنى . كما يوجد أيضا من يتحدث عن التعقيد ، وقد ذمه عدد منهم ، وهو يريد بحديثه الغموض ،لذلك يبدو حديث النقاد والبلاغيين القدماء على قدر من التناقض إذا لم تؤخذ قضية تداخل المصطلحات وعدم استقرارها آنذاك في الحسبان .

ويأتي ارتباط قضية الوضوح والغموض بالتلقي السلبي من حيث رغبة المبدع في توضيح نصه ، وعدم ترك الفرصة للمتلقي في التفكير في النص والتحليق مع معناه أو معانيه المحتملة ؛ فهو يحاول توجيهه إلى الفكرة التي يقصدها ، والمعنى الذي يريده هو ، فيسعى إلى ذلك عن طريق الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يسبب اللبس أو الانبهام .

ويظهر ميلهم إلى الوضوح من تعريف بعضهم البلاغة بأنها : "**وضوح الدلالة** ، وانتهاز الفرصة ، وحسن الإشارة" .[1] هذا ما ذكره العسكري (ت395هـ) في تعريفه للبلاغة ، فبلاغة الكلام مرتبطة بوضوحه ، وهذا قد يعني أن ما كان غير واضح في دلالته من الكلام تنتفي عنه صفة البلاغة تبعا لهذا التعريف .

كما عرّف أبو سليمان المنطقي (380هـ) بلاغة الشعر بأن يكون نحوه مقبولا ، **والمعنى من كل ناحية مكشوفا** ، واللفظ من الغريب بريئا .[2]

(1) العسكري ، الصناعتين ، ط1 ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1952 ، ص16 .
(2) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين ، 1939-1944 ، ج2/ص140 ، بتصرف .

وترتبط قضية الوضوح والغموض بقضايا كثيرة ، مثل المقاربة في التشبيه عند المرزوقي (ت421هـ) في عمود الشعر ، وقضايا التعقيد والانبهام التي تحدث عنها عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) وحازم القرطاجني في مصنفاتهما .

ويمثّل عنصر المقاربة في التشبيه أحد أوجه اهتمام النقاد والبلاغيين بقضية الوضوح وتأكيدهم عليها من خلال جعلها إحدى الأسس التي يقوم عليها عمود الشعر العربي . ويرى المرزوقي أن عيار المقاربة في التشبيه "الفطنة وحسن التقدير . فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"(1)

وقد كان الوضوح في التشبيه أحد الأفكار النقدية التي التفت إليها نقاد سابقون مثل ابن طباطبا الذي اشترط قيام التشبيه على الصدق ، وقدامة الذي حدد أحسن التشبيه بأنه "ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد" ، مثل تشبيه صوت جرع اللبن بصوت المطر الواقع على خباء الأدم .(2)

وقد أشار ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) إلى أن "من الصحة صحة التشبيه ، وهو أن يقال أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات ، ولن يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر من جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تغاير البتة ، لأن هذا لو جاز لكان أحد الشيئين هو الآخر بعينه ، وذلك محال . وإنما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه ، وبالضد حتى يكون رديء التشبيه ما قلّ شبهه بالمشبه به" .(3)

إن ابن سنان في حديثه هذا يطالب باقتراب المشبه من المشبه به في أكثر الصفات حتى توجد علاقة ما تربط بينهما ، ومع أنه يشير إلى عدم إمكانية تطابق طرفي التشبيه في كل شيء ، وذلك لسبب منطقي هو أنهما في تلك الحال سيمثلان شيئا واحدا ، لكننا نستطيع أن نستنتج من كلامه

(1) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص413 .
(2) المرجع السابق ، ص194-195 ، بتصرف . وانظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص55 .
(3) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، صححه وعلق عليه : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، مصر ، 1952 .ص290 .

أنه يفضل أن يكون الفارق بسيطا جدا بين طرفي التشبيه حتى ليبدوان وكأنهما شيء واحد ، وهو برأيه هذا يقترب من فكرة المقاربة في التشبيه التي طرحها المرزوقي عند حديثه عن عناصر عمود الشعر ، وكذلك يتفق مع غيره من النقاد السابقين مثل ابن طباطبا وقدامة بن جعفر في إشاراتهما إلى ضرورة وضوح التشبيه .

ويذم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) التعقيد في القول لأن اللفظ فيه "لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقوله :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذُمَّ هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله" .[1]

والذي يتضح من كلام عبد القاهر أن سبب ذمه لمثل هذا النوع من الكلام أن الجهد المبذول فيه لا يتناسب مع المعنى الذي يخرج به السامع ، بل يفوقه ، وهذا قد يتسبب في إحباط السامع الذي يسعى إلى معنى يستحق ما بذله من جهد في سبيله . ويشبه عبد القاهر حال السامع بحال "الغائص في البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج بالخرز" .[2] لذلك يرى أن على الشاعر أن يتجنب تعقيد كلامه ، وأن يحاول أن يسلك أسهل الطرق للوصول إلى المعنى الذي يريده .

وفي بعض الأحيان نجد المتلقي هو الذي يطلب من المبدع أن يتوجه إليه بالمعنى الواضح ، وكأنه لا يريد أن يبذل أدنى جهد في محاولة فهم معنى النص الموجه له لذلك يطلب من المبدع أن يخاطبه بما يفهمه من الكلام . وقد ذكر ابن رشيق (ت 456هـ) موقفا حدث بين أبي تمام وآخر قال له "في مجلس حفل وأراد تبكيته لما أنشد : يا أبا تمام ، لم لا تقول من الشعر ما يفهم ؛ فقال له : وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال ؛ ففضحه" .[3]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ط1 ، تحقيق : محمود شاكر ، مكتبة المدني ، القاهرة ، 1991 ، ص120 .
(2) المصدر السابق ، ص120 .
(3) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1 ، ص133 .

في هذا الموقف نلاحظ رغبة المتلقي في استقبال نص واضح ومفهوم ، وبغض النظر عن نية هذا المتلقي فيما قال ،لكن النتيجة هي أنه يطالب المبدع صراحة بأن (يقول ما يفهم) ، وكأنه لا يريد أن يبذل مجهودا في فهم ما يقوله المبدع إن تضمن معنى دقيقا أو شيئا من الغموض المعقول .

ولابن سنان الخفاجي تعليق على هذا الموقف الذي حدث بين أبي تمام والرجل الذي يعرفه بأنه أبو العميثل صاحب عبد الله بن طاهر وشاعره ، إذ يقول : "إن الذي قاله أبو تمام وأبو العميثل صحيح ، لأن أبا العميثل طلب من أبي تمام - إذ كان حاذقا في صناعة الشعر ، وقد قصد مثل عبد الله بن طاهر بالمديح- أن يكون شعره مفهوما واضحا يسبق معناه لفظه ، فكان هذا من أبي العميثل كلاما صحيحا في موضعه ، وطلب أبو تمام من أبي العميثل- إذ كان يدعي علم الشعر ويتحقق بالأدب ، ويخدم عبد الله بن طاهر في اعتراض قصائد الشعراء وترتيبهم على مقدار ما يستحقه كل منهم بحظه من الصناعة- أن يكون يفهم معاني الشعر ، ويطلع على الغامض والظاهر منها ، وكان هذا من أبي تمام أيضا كلاما صحيحا" .[1]

ونلاحظ تنبه ابن سنان الخفاجي إلى قضية ضرورة وضوح المبدع في نصه حتى يفهمه المتلقي دون عناء ، وكذلك تنبيهه على ضرورة أن يتحلى المتلقي بقدر من الفهم يساعده على معرفة معاني الشعر الظاهرة والغامضة ، فلا يحتاج إلى أن يسأل المبدع عما أراده من النص الذي أنشأه ، مستغنيا بفهمه عن سؤال غيره ، حتى إن كان المبدع نفسه .

وقد طرح حازم القرطاجني هذه الفكرة ، ملحا على ضرورة أن يكون الشاعر حريصا على وضوح معانيه ، وبعدها عما يمكن أن يلبسها على السامع أو يبهمها عنده . لذلك يوصي المتكلم بأن "يجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي به نحوه ، فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانة مما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد" .[2]

ويهتم حازم بذكر الأوجه التي يدخل منها الإبهام والغموض إلى المعاني ، كما يذكر أوجه الاحتيال لإزالته . ويرى أن غموض المعاني واشتكالها قد يكون بسبب عباراتها أو الألفاظ المعبر بها

(1) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، مصدر سابق ، ص267 .
(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص175 .

عنها ، وقد يكون لأسباب ترجع إلى المعنى ذاته ؛ كأن يكون في نفسه دقيقا لطيفا ، أو أن يبنى على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به . كما قد يكون راجعا إلى المعاني والألفاظ معا .

ويقدم حازم رأيه حول كيفية إزالة الغموض عن معنى من المعاني ، ويرى أن ذلك يتم "بأن يتبع الشيء بما يكون شرحا له وتفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته أو من جهة ما يناسبه ويشابهه ، ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أن فيها دلالات على إبانة ما انبهم في الأشياء المقترنة بها" .[1]

من هنا تتضح معالم التلقي السلبي في قضية الوضوح والغموض بلجوء المبدع إلى حصر متلقيه في معنى معد سلفا ليحرمه بذلك من التفكير بحثا عن هذا المعنى أو غيره مما يمكن أن يخطر على ذهنه ولم يخطر على ذهن مبدع النص نفسه .

5- اجابة الشاعر على أسئلة يتوقع أن تتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه للبيت :

ومن مظاهر اهتمامهم بوضوح النص الموجه إلى المتلقي ، استخدام الشاعر لأسلوب القطع والاستئناف الذي يجيب فيه على أسئلة يتوقع أن تتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه للبيت .

وهذه صورة أخرى من صور استحضار المبدع لمتلقيه استحضارا سلبيا أثناء إنشائه لنصه . وهي صورة واضحة أشد الوضوح ومعبرة عن الفكرة بدرجة قوية ؛ لأن المبدع ، وهو الشاعر في هذا الموضع ، يكون مشغول البال بنظم قصيدته ، لكنه يستحضر أثناء النظم المتلقي الذي لا يكاد يغيب عن ذهنه في لحظات الإنشاء ، فيبتعد عن كل ما من شأنه أن يؤدي إلى غموض الفكرة عند هذا المتلقي ، ويسعى إلى توضيح ما قد يلتبس عليه ، والإجابة عما قد يتبادر إلى ذهنه من الأسئلة أثناء سماعه للقصيدة ، أو لبيت من أبياتها .

وقد تحدث البلاغيون عن أمثلة من هذا القبيل تناولوها بالتحليل البلاغي ، مرجعين ذلك كله إلى اهتمام الشاعر بالسامع الذي يتفاعل مع النص الذي يسمعه ، ويتساءل عن بعض ما يقوله الشاعر ، لذلك يعمد الشاعر إلى الإجابة عن الأسئلة التي يتوقعها من السامع قبل أن يواجهه بها .

ومن الأمثلة التي تذكرها كتب البلاغة العربية في هذا الشأن ، ما ذكره السكاكي (ت626هـ) في مفتاحه . يقول السكاكي : "من أمثلة القطع . . قوله :

---

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، مصدر سابق ، ص176 .

وتظن سلمى أنني أبغي بها   بدلا ، أراها في الضلال تهيمُ

لم يعطف أراها كي لا يحسب السامع العطف على أبغي دون تظن ، ويعد (أراها في الضلال تهيم) من مظنونات سلمى في حق الشاعر ، وليس هو بمراد ، إنما المراد أنه حكم الشاعر عليها بذاك ، وليس بمستبعد ؛ لانصباب قوله : (وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا) ، إلى إيراد : فما قولك في ظنها ذلك؟ أن يكون قد قطع (أراها) ليقع جوابا لهذا السؤال على سبيل الاستئناف ، وإياك أن ترى الفصل لأجل الوزن ، فما هو هناك". [1]

هذا أحد الأمثلة التي ذكرها السكاكي ، كما يذكر مثالا آخر وهو قول الشاعر :

"زعمتم أن إخوتكم قريش   لهم إلف وليس لكم إلاف

لم يعطف : لهم إلف ، خيفة أن يظن العطف على : (أن إخوتكم قريش) ، فيفسد معنى البيت ، ولك أن تقول جاء على طريق الاستئناف قوله : (لهم إلف وليس لكم إلاف) .

وذلك أنه حين أبدى إنكار زعمهم عليهم بفحوى الحال ، فكان مما يحرك السامعين أن يسألوا : لم تنكر؟ فصل قوله : (لهم إلف) عما قبله ؛ ليقع جوابا للسؤال الذي هو مقتضى الحال". [2]

ويتضح من هذا المثال الذي ذكره السكاكي ، أن الشاعر كان يستحضر المتلقي حين كان ينشئ نصه ، بدليل أنه في البيت الأول (لم يعطف أراها كي لا يحسب السامع العطف على أبغي دون تظن) . كما أن الشاعر في البيت الثاني لم يعطف (لهم إلف وليس لكم إلاف) على قوله : (أن أخوتكم قريش) ، لأنه ينكر هذا القول ، ويشعر أن هذا داعٍ للتساؤل عن سبب الإنكار ، لذلك استأنف كلاما جديدا ، فقال : (لهم إلف وليس لكم إلاف) .

إن هذا الاستحضار للمتلقي أثناء إنشاء المبدع لنصه يدل على أهميته عند المبدع الذي يدرك أنه لا يكتب هذا النص ويبدعه إلا ليقدمه لمتلق ما ، لذلك يجب أن يكون النص المتوجه به إليه ملبيا لاحتياجاته ، ومجيبا عن كل تساؤلاته .

(1) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ط1 ، تحقيق : عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2000 ، ص370-371 .

(2) المصدر السابق ، ص 371 .

ولا يكتفي السكاكي بهذين المثالَيْن اللذين تمثل بهما على موضوع القطع والاستئناف ، وتضمنا التفات المبدع لوجود المتلقي الذي يمنحه أهمية بالغة أثناء إنشائه لنصه ، فيذكر موقفا آخر يدعم به هذه الفكرة وهو قول الشاعر :

"زعم العواذل أنني في غمرة صدقوا ، ولكن غمرتي لا تنجلي

لم يعطف صدقوا على زعم العواذل للاستئناف ، وقد أصاب المحز ؛ وذلك أنه حين أبدى الشكاية عن جماعات العذل بقوله : (زعم العواذل أنني في غمرة) فكان مما يحرك السامع عادة ، ليسأل : هل صدقوا في ذلك أم كذبوا؟ صار هذا السؤال مقتضى الحال ، فبنى عليه تاركا للعطف على ما عليه إيراد الجواب عقيب السؤال . ." .(1)

وهذا موقف آخر يدل على القضية نفسها التي تناولها السكاكي في المواقف السابقة التي استشهد بها على قضية القطع والاستئناف . وهو هنا يوضح أيضا أن قول الشاعر (زعم العواذل أنني في غمرة) من شأنه أن يحرك السامع ليتساءل حول هذا الأمر عن مدى مصداقية العواذل في زعمهم ، لذلك يبادر بالإجابة على تساؤلاته حتى لا يقع في الحيرة عند سماعه للبيت .

6- مطابقة الكلام لمقتضى الحال . .

تزخر كتب النقد والبلاغة العربية بنصوص كثيرة أشار فيها نقادنا وبلاغيونا إشارات صريحة إلى قضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ومن أهم النصوص التي تتحدث عن هذه الفكرة بدقة نص مبكر لبشر بن المعتمر (ت210هـ) ، ينقله الجاحظ عن صحيفته ، يقول فيه : "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات" .(2)

إن ما يلفت النظر في كلام بشر بن المعتمر ، وهو عالم توفي في أوائل القرن الثالث الهجري ، إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية ، لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه ومعرفة مقامه

(1) السكاكي ، مفتاح العلوم ، مصدر سابق ، ص372 .
(2) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ط2 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ج1/ص139 .

وأحواله وطبقته ، وغير ذلك مما يمكن أن يؤثر في نوعية الخطاب الموجه إليه ، لأن الكلام الموجه إلى فئة من الناس يختلف عن الكلام الموجه إلى فئة أخرى تختلف عنها في أحوالها الاجتماعية والثقافية والنفسية وغير ذلك .

ويربط ابن طباطبا بين قبول النفس للشعر وموافقته للحال التي يعدّ معناه لها .[1] ويرى أن إحدى علل حسن الشعر وقبول الفهم إياه توفر عنصر الموافقة ؛ فإذا كان موافقا لها قبلته ، وإذا خالفها نفرت منه . ويضرب أمثلة على ذلك "المدح في حال المفاخرة ، وحضور من يكبَت بإنشاده من الأعداء ، ومن يسر به من الأولياء . وكالهجاء في حال مباراة المهاجى ، والحطّ منه حيث ينكى فيه استماعه له . وكالمراثي في حال جزع المصاب ، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه ، والتعزية عنه . وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة الجني عليه ، المعتذر إليه . وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة . وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق ، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه . فإذا وافقت هذه الحالات ، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها" .[2]

ولأن لكل مقام مقالا كما يقال ، ينبغي على الشاعر إذا همَّ بنظم قصيدة "ألا يخرج في وصف أحد ممن يرغب إليه ، أو يرهب منه ، أو يهجوه ، أو يمدحه ، أو يغازله ، أو يهازله ، عن المعنى الذي يليق به ويشاكله ، فلا يمدح الكاتب بالشجاعة ، ولا الفقيه بالكتابة ، ولا الأمير بغير حس السياسة ، ولا يخاطب النساء بغير مخاطبتهن" .[3]

يتضح من هذا النص توجيهُ النقادِ المبدعَ إلى ضرورة الاهتمام بالمتلقي ، والالتفات لحاله التي ينظم فيها قصيدته ، وهذا قد يؤدي إلى تفاوت في مستوى إنتاجه ، لأن لكل مقام مقالا ، وما يقال في موقف ما قد لا يصح أن يقال في موقف آخر غيره .

وقد عيب على بشار بن برد تفاوت مستوى شعره من قصيدة لأخرى ، إذ يقول في إحدى قصائده :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية ... هتكنا حجاب الشمس أو مطرت

(1) انظر : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص22 .
(2) المصدر السابق ، ص22 .
(3) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص97-98 .

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة   ذري منبر صلّى علينا وسلّما

ثم يقول في مقام آخر :

ربابة ربة البيت   تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات   وديك حسن الصوت

فقال : كل شيء في موضعه . وربابة هذه جارية لي ، وأنا لا آكل البيض من السوق ، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك ، فهي تجمع علي هذا البيض وتحظره [1] لي ، فكان هذا من قولي لها أحب إليها وأحسن عندها من :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[2]

وفي رواية أخرى يذكرها المرزباني (ت384هـ) أيضا لهذا الموقف نفسه عن بشار بن برد ، نجد أن ردّ بشار على التساؤل نفسه حول تفاوت مستوى شعره يقوم على درجة كبيرة من العناية بمقام متلقيه ، وتغير مستوى نصه نتيجة لاختلاف المقام الذي ينظم فيه شعره في كل مرة ، وذلك حين قيل له : "إذا شئت أن تثير العجاجة أثرتها في شعرك ، ثم تقول :

ربابة ربة البيت . . . وذكر البيتين .

قال : فقال : إنما أخاطب كلا بما يفهم" .[3]

فهذا النص يشير إشارة واضحة وقوية إلى اهتمام المبدع العربي بضرورة مخاطبة كل فئة من الناس بما يناسبها ، وتوخي المقال الذي يناسب المخاطَب حتى يكون له قبول في نفسه ، ولا بأس حينها من تفاوت شعر الشاعر قوة وضعفا من حيث أغراضه ومعانيه ، إذا وُجد لكل غرض منها متلقون يستحسنونه ويأنسون به .

ويلتفت ابن رشيق أيضا لقضية مناسبة المقال للمقام ، ويؤكد على الفكرة ذاتها قائلا : إن "لكل مقام مقالا ، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته ، من مزح ، وغزل ، ومكاتبة ، ومجون ،

---

(1) هكذا وردت في المصدر عند المرزباني .
(2) المرزباني ، الموشح ، تحقيق : على محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص313 .
(3) المصدر السابق ، ص313 .

وخمرية ، وما أشبه ذلك- غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين ، يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه ، وما لم يتكلف له بالا ، ولا ألقى به ، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محككا ، معاودا فيه النظر ، جديا ، لا غث فيه ، ولا ساقط ، ولا قلق" .(1) ثم ينبه بعد ذلك على أن إحراز المنفعة لا يكون إلا بموافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال ، وهذا ما ذهب إليه العسكري أيضا قبله(2) ، وهو خلاصة ما قاله النقاد السابقون لهما جميعا .

وتذكر مصادر النقد عن جرير أنه خاطب الخليفة ، ولعله عبد الملك بن مروان أو ابنه يزيد بغير ما تجب به مخاطبة الخلفاء والملوك ، فقال :

"هذا ابن عمي في دمشق خليفة   لو شئت ساقكمُ إليّ قطينا

فقال يزيد بن عبد الملك أو بعض أخوته : أما ترون جهل جرير ، يقول : ابن عمي ، ثم يقول : لو شئت ، أما لو قال : لو شاء ساقكم لأصاب ، ولعلي كنت أفعل" .(3)

من هنا تتضح أهمية مراعاة مقام المخاطَب ، لذلك يجب على المتكلم أن يكون "عارفا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له" .(4) وهذا بيّن من موقف جرير مع الخليفة الذي لم يأنسْ بكلامه وردّ عليه ردا عنيفا اتضح من خلاله الخطأ الذي وقع فيه الشاعر بعدم اعتنائه بمقام متلقيه .

وتكثر المواقف التي نال فيها الشعراء ردودا عنيفة من مخاطبيهم نتيجة عدم اهتمامهم بنوعية الخطاب الذي يتوجهون به إليهم . ومن هنا ينطلق صاحب (نقد النثر) في توجيهه للمتكلم بأن "يعرف أوقات الكلام ، وأوقات السكوت ، وأقدار الألفاظ ، وأقدار المعاني ، ومراتب القول أيضا ، ومراتب المستمعين له ، وحقوق المجالس وحقوق المخاطبات فيها ؛ فيعطي كل شيء من ذلك حقه ، ويضمه إلى شكله ، ويأتيه في وقته وبحسب ما يوجبه الرأي له ، فإنه متى أتى الإنسان بكلام في وقته ، أنجحت طلبته وعظمت في الصواب منزلته ؛ ولذلك ترى من له الحاجة إلى الرئيس يرقب لها وقتا يراه فيه نشيطا فيكلمه ، لأنه متى كلمه وهو ضيق الصدر أو مشغول ببعض الأمر كان ذلك سبب حرمانه وتعذر قضاء حاجته" .(5)

(1) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص199 .
(2) انظر : العسكري ، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص135 .
(3) المرزباني ، الموشح ، مصدر سابق ، ص164 .
(4) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص108 .
(5) المصدر السابق ، ص163-164 .

ويستخرج ابن رشيق من حوار دار بين أحد الشعراء وأحد الملوك ما يؤكد الفكرة ذاتها ، ويرى أن على الفطن الحاذق من الشعراء أن "يختار للأوقات ما يشاكلها ، وينظر في أحوال المخاطبين ، فيقصد محابهم ، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره"[1] ، حيث يذكر موقفا أتى فيه الشاعر بذكر الموت أمام الملك إذ "أورد بيتا ذكر فيه (لو خلد أحد بكرم لكنت مخلدا بكرمك) وقال كلاما نحو هذا ، فقال الملك : إن الموت حق ، وإن لنا منه نصيبا ، غير أن الملوك تكره ذكر ما ينكد عيشها ، وينغص لذتها ، فلا تأتنا بشيء مما نكره ذكره" .[2]

كما يذكر موقفا حدث بين النعمان بن المنذر وكاتبه عدي بن زيد العبادي ، حين رأى النعمان "شجرة ظليلة ملتفة الأغصان ، في مرج حسن كثير الشقائق ، وكان معجبا بها ، وإليه أضيفت (شقائق النعمان) فنزل وأمر بالطعام والشراب فأحضر ، وجلس للذته ، فقال له عدي بن زيد العبادي ، وكان كاتبه :

رب ركب قد أناخوا حولنا ... يشربون الخمر بالماء الزلال

عطف الدهر عليهم فَتَوَوْا ... وكذاك الدهر حال بعد حال

من رآنا فليوطن نفسه ... إنما الدنيا على قرب زوال

كأنه قصد موعظته ، فتنغص عليه ما كان فيه ، وأمر بالطعام والشراب فرفعا من بين يديه ، وارتحل من فوره ، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته ، وكانا جميعا نصرانيين ، فهذا شأن الملوك قديما وحديثا" .[3]

ويتناول السكاكي هذه الفكرة في كتابه (المفتاح) ، ويذكر فيه تفاوت المقامات ؛ حيث إن "مقام التشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم ، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل ، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار ، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص223 .
(2) المصدر السابق ، ج1/ص223 .
(3) الأصفهاني ، الأغاني ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، ط2 ، 1997 ، ج2/ص96 . وانظر أيضا الخبر في : ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص223 .

على الإنكار ؛ جميع ذلك معلوم لكل لبيب ، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي" .[1]

ثم يوجه المتكلم إذا شرع في الكلام أن يراعي أنه "لكل كلمة مع صاحبتها مقام ، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام"[2] ، ويربط الحكم على جودة الكلام وحسنه أو رداءته وقبحه بمدى مطابقته لمقتضى الحال ، فيقول : إن "ارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ، وهو الذي نسميه مقتضى الحال ، فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم ، فحسن الكلام تجريده عن مؤكدات الحكم ، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك ، فحسن الكلام تحليه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفا وقوة" ،[3] وهكذا .

من خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن المتلقي في كتب النقد والبلاغة العربية كان يحظى باهتمام المبدع لكنه اهتمام قاصر على مراعاته في نوعية الخطاب الموجه إليه ، ومن هنا دخلت قضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال في حيز التلقي السلبي .

7- مناسبة المستعار للمستعار له في عمود الشعر العربي..

جمع المرزوقي في مقدمة شرحه ديوان الحماسة العناصر التي رأى أنها تمثل طريقة العرب في نظم الشعر ، ولم يذكر ضرورة اجتماعها في قصيدة واحدة ، لكنه أشار إلى أن نصيب كل قصيدة من الجودة والحسن يكون بقدر ما يجتمع فيها من هذه العناصر ، وقد أطلق عليها اسم عمود الشعر العربي .[4]

والذي يعنينا –في سياق الحديث عن سلبية التلقي– من هذه العناصر هو عنصر مناسبة المستعار

---

(1) السكاكي ، مفتاح العلوم ، مصدر سابق ، ص256 .

(2) المصدر السابق ، ص256 .

(3) المصدر السابق ، ص256 .

(4) عناصر عمود الشعر عند المرزوقي هي : "شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف– ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات– والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما" . انظر : المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ط2 ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1967 ، ج1/ص9 .

منه للمستعار له ، والذي جعل المرزوقي عياره "الذهن والفطنة . وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له" .[1]

إن في تحديد مناسبة المستعار منه للمستعار له ، بوصفه عنصرا من عناصر عمود الشعر العربي ، اتجاها نحو الوضوح والبعد عن الغموض والغرابة ، وتضييقا على الشاعر والمتلقي على حد سواء ، وحصرا لآفاقهما ، فالمبدع مطالب بعدم الغوص وراء المعاني البعيدة التي تحتاج إلى إعمال الفكر وانشغاله معها ، وذلك بأن يتوجه للمتلقي بالمعنى القريب المأخذ الذي يسهل عليه فهمه دون عناء يذكر . وكذلك الحال مع المتلقي الذي يهضم حقه في التفكر في النص ، لأنه يقوم باستقبال نص تنعدم معه فرصته في التفكير في معانيه لأنها على درجة عالية من الوضوح الذي لا يتطلب أي جهد ذهني لفهمه .

ولم يكن المرزوقي أولَ من تحدث عن عمود الشعر ؛ فقد سبقه إلى ذلك الآمدي ثم القاضي الجرجاني ، حيث وضع الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري عناصر عمود الشعر ثم وضحها القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه .[2]

وقد أكد الآمدي على أهمية المقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، لأن العرب تستعير المعنى لما ليس له إذا قاربه أو شابهه في بعض أحواله حتى تكون اللفظة المستعارة لائقة بما استعيرت من أجله ، وذلك في سياق حديثه عن البعيد من استعارات أبي تمام .[3]

والملاحظ أن الآمدي يبدي شيئا من التناقض عند حديثه عن الاستعارات عند أبي تمام ، إذ ينعتها بالقبح والرداءة والفساد ، وعلته في ذلك أن أبا تمام قصد الصنعة في سائر شعره ، حتى أخرجه من سهولة التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل ، و"لكل شيء حد : إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطا ، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه ، وأعاد إلى الفساد صحته ، وإلى القبح حسنه وبهاءه ،

---

(1) المزروقي ، شرح ديوان الحماسة ، مصدر سابق ، ج1/ص10-11 .

(2) تختلف عناصر عمود الشعر عند الآمدي والقاضي الجرجاني عنها عند المرزوقي ، فهي عندهما العناصر الأربعة الأولى الموجودة ذاتها عند المرزوقي بالإضافة إلى عنصري (الغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة) .

(3) الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ، مصر ، 1943 ، ج1/ص234 ، بتصرف .

فكيف إذا تتبع الشاعر ما لا طائل فيه : من لفظة شنيعة لمتقدم ، أو معنى وحشي فجعله إماما ، واستكثر من أشباهه ، ووشح شعره بنظائره؟" .[1] وحين تكلم على استعارات بعض المتقدمين من الشعراء ، كامرئ القيس مثلا ، لم ينعت استعاراتهم بالقبح والفساد ، بل رأى في قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بجوزه وأردف أعجازا وناء بكلكل

أنه "في غاية الحسن والجودة والصحة"[2] ، وأن من عاب هذا المعنى لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات . وكذلك عندما ذكر قول زهير :

وعرِّي أفراس الصبا ورواحله

علق على ذلك قائلا : "وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعيرت له" .[3]

ولم يكتف الآمدي بحديثه العام الذي يذكر فيه رأيه في استعارات أبي تمام ، بل عمد إلى ذكر أبيات من قصائد متفرقة له ، وانتقدها وقدم بدائل يراها أكثر ملاءمة مما أتى به ، مثل قوله معلقا على بيته القائل فيه :

يا دهر قوِّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

"أي ضرورة لذكر الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول (من اعوجاجك) ، أو (قوم ما تعوج من صنعك) ، أي : يا دهر أحسن بنا الصنيع ؛ لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل" .[4]

إن الآمدي يفعل ذلك محتكما إلى طريقة العرب في الاستعارات ، فما جاء متوافقا مع طريقة الشعراء العرب القدماء في الاستعارات كان من جيد الاستعارات ، وما تجاوزها وأتى بما لم يعرفه الخيال العربي من قبل كان من قبيح الاستعارات . لكن الاحتكام إلى طريقة العرب في تحديد طبيعة الاستعارات التي يجب على الشاعر استخدامها والأخرى التي عليه تجنبها يمثل خطرا كبيرا يهدد القدرة التخييلية عنده ، ويضعف مستواها . يقول د . إحسان عباس إن "أخطر ما في هذا

---

(1) الآمدي ، الموازنة ، مصدر سابق ، ج1/ص227-228 .
(2) المصدر السابق ، ج1/ص234 .
(3) المصدر السابق ، ج1/ص235 .
(4) المصدر السابق ، ج1/ص240 .

الاحتكام إلى طريقة العرب هو ما يصيب الاستعارة ، لأن تعقب الاستعارة يعني التدخل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر" .(1)

لقد قدم الآمدي بوضعه لهذا العنصر في عمود الشعر العربي ، وتتبعه له عند أبي تمام نموذجا واضحا للتلقي السلبي في نقدنا القديم ، لأنه يطالب المبدع بعدم الإغراق في التشبيهات والاستعارات حتى لا يخرج عن الذوق العربي ، ويأتي بما لم تألفه الأذن العربية قبل ذلك ، مما من شأنه أن يتسبب في اللبس عند المتلقي .

إن هذا العنصر من عناصر عمود الشعر العربي لا يعترف بدور المتلقي ، بل لا يثق في قدرته على الغوص وراء المعنى أيا كان قراره ، والعثور عليه أيا كانت سبيله ، أو يقبل إعطاءه الحرية في اختيار معنى ما يقتضيه السياق اللغوي ، لذلك يعمد نقادنا وبلاغيونا إلى توجيه المبدع إلى ضرورة الحرص على تقديم المعنى السهل الواضح للمتلقي حتى لا يفلت زمام النص من بين يديه .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة هي الصورة الغالبة على المتلقي العربي القديم ، وهي الصورة التي تجلت بوضوح في النصوص المبدعة نفسها وفي نصوص النقاد والبلاغيين ، إلا أن هذا لا يعني أن المتلقي الفعال في النص لم يكن موجودا على الإطلاق ، وهو وإن لم يكن موجودا بصورة واضحة فإننا نستطيع إيجاد بعض ملامح له من خلال بعض النصوص النقدية والبلاغية ، وكذلك من خلال بعض الإشارات التي يطلقها المبدعون أنفسهم في بعض الأحيان .

لقد كان المتلقي حاضرا بصورة قوية عند المبدع لحظة إنشائه لنصه ، وكان المبدع حريصا على إظهار نصه لمتلقيه في أفضل صورة ، لأنه يشعر بوجود المتلقي وأهميته عنده ، لكنه كان اهتماما يحمل في طياته ملامح التلقي السلبي ، الذي يحرم المتلقي من فرصة إعمال فكره للوصول إلى المعنى أو محاولة إيجاد معان جديدة ، نتيجة حرص المبدع على شرح نصه وتوضيحه قبل تقديمه له .

ب- إيجابية التلقي عند النقاد والبلاغيين..

على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أولاه النقاد والبلاغيون ، ومن قبلهم المبدعون للمتلقي ، إلا أن هذا الاهتمام كان يدعم وجود المبدع أكثر من دعمه وجود المتلقي بوصفه شخصا مشاركا مشاركة

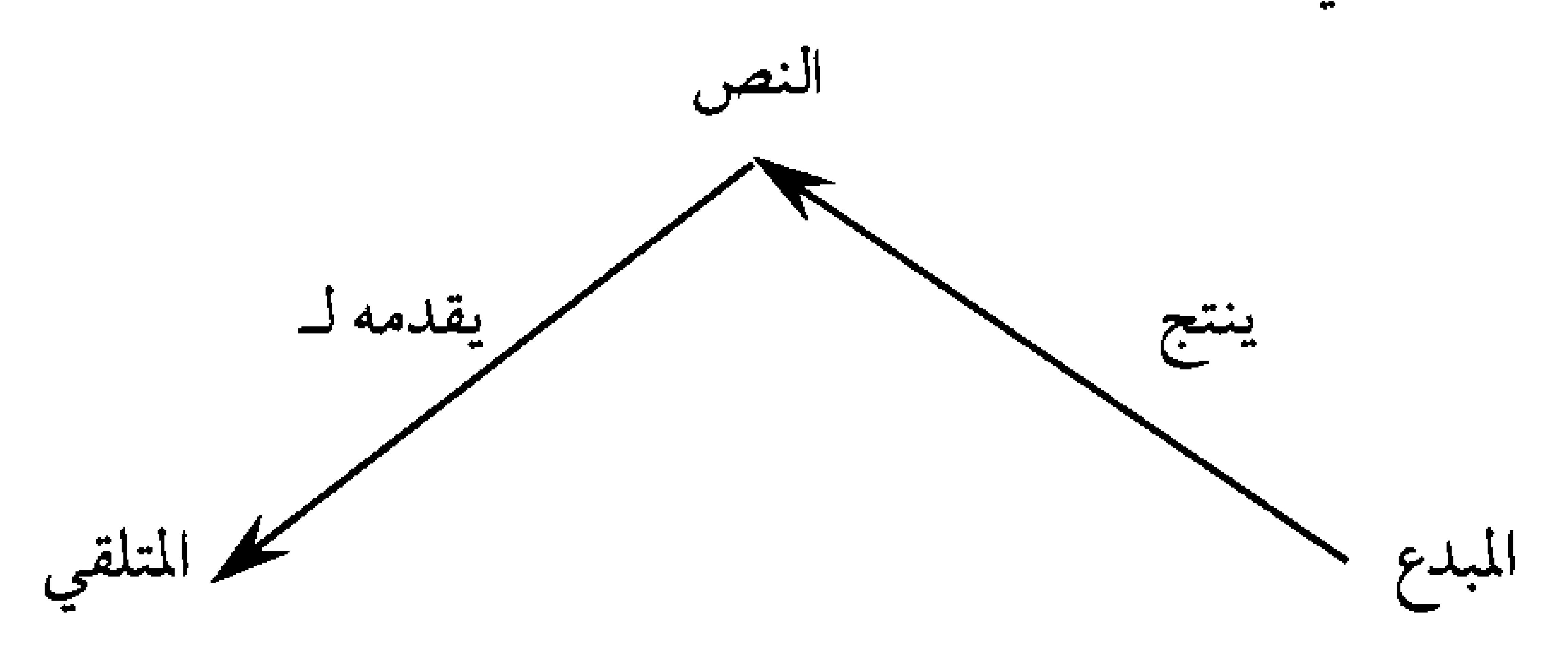
---

(1) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص168 .

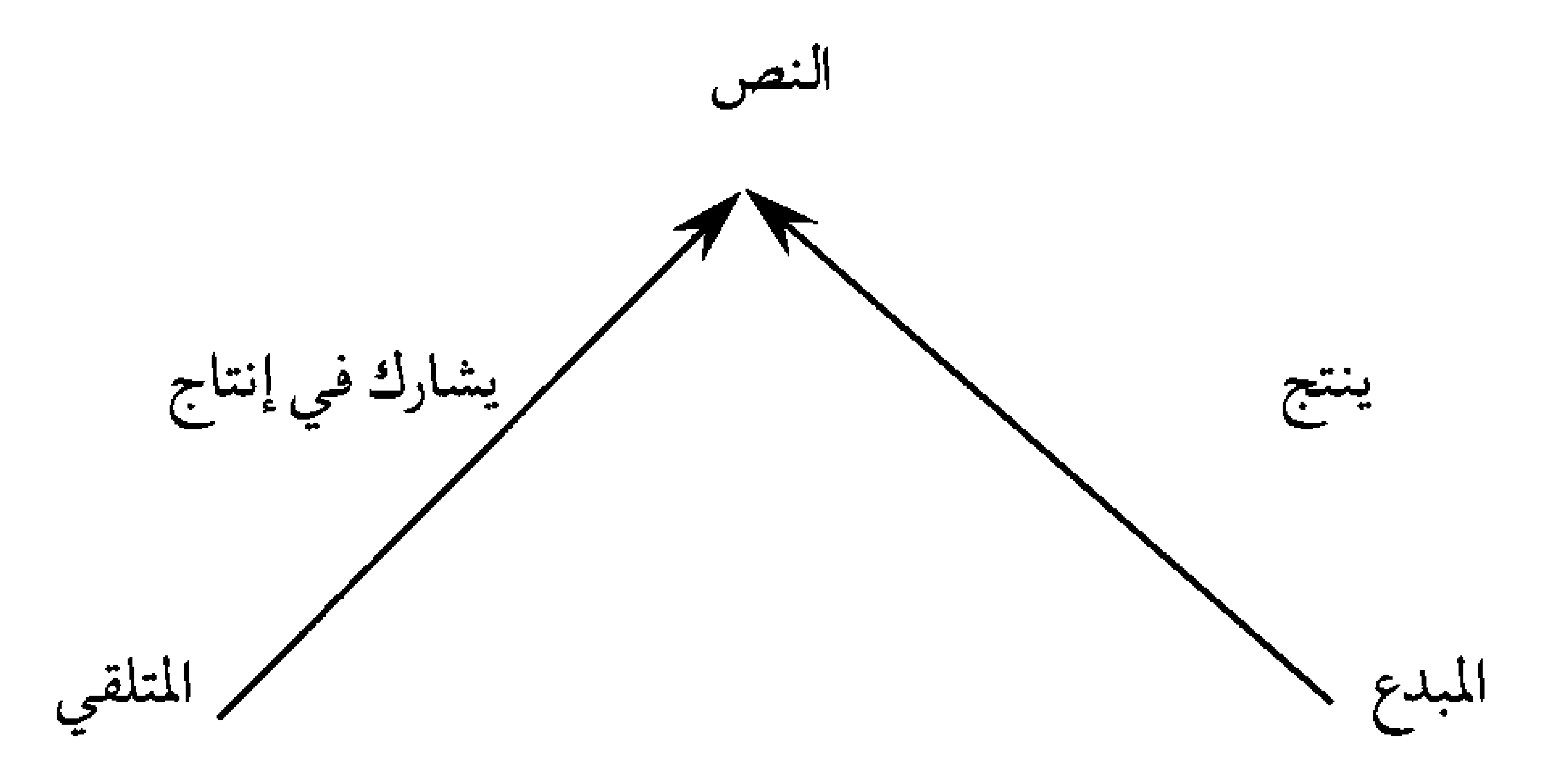
فعلية في إنتاج معنى النص ، أي أنه كان يدور في فلك الاهتمام السلبي ، وهذا يعني من جهة أخرى أنه (أي المبدع) يعترف بأهمية المتلقي ، وهو لذلك يعتني به اعتناء كبيرا اتضح من خلال الاهتمام الذي يوليه لنصه حتى يلقى قبولا حسنا في نفس هذا المتلقي ، ولكنه اهتمام لا يتجاوز حيز النص الذي يتقدم به للمتلقي ؛ فهو يقدم له نصا يراه كامل المعنى واضحه ، لأنه قام بتفسير ما غمض من معانيه في ثنايا النص نفسه ، وما على المتلقي إلا أن يتقبل هذا النص (الجاهز) -إن صح التعبير- كما هو .

وبهذا ، فإن نموذج المتلقي الذي كان موجودا في ذلك الوقت ، تقريبا ، في كتب النقد والبلاغة العربية القديمة كان نموذج المتلقي السلبي الذي يكتفي بعملية استقبال النص الأدبي الموجه إليه كما هو ، وعلى الوجه الذي يوحي إليه به مبدعه ، ويفهم من معانيه ما أراده له مبدع النص أن يفهمه ؛ فكان النص آنذاك أحادي المعنى ، غير قابل لأكثر من تأويل ، بل ليس له إلا معنى واحد فقط هو المعنى الذي أراده المبدع له حينما أنشأه ، ولا يحق للمتلقي أن يحاول سبر أغوار النص ، والغوص وراء معانيه حتى يتأول له ما يراه أكثر مناسبة له من المعاني المتاحة .

أما المتلقي الذي يستطيع المشاركة في إنتاج النص ، وبناء معناه أو اكتشاف عدد من المعاني التي يحتملها ، أي المتلقي الإيجابي الذي يؤدي دورا واضحا في العملية الإبداعية بوصفه منتجا للنص أكثر منه مستهلكا ، فإن ملامحه غير مكتملة النمو في تراثنا النقدي والبلاغي على النحو الذي اكتملت به ملامح المتلقي السلبي . ولكن هذا لا يعني أننا نعدم وجوده تماما في النصوص التي بين أيدينا ، إذ لا يخلو الأمر من بعض الإشارات التي التفت فيها بعض المبدعين إلى إمكانية تعدد القراءات حول نصهم ، وبذلك تختلف زاوية النظر لعلاقة عناصر الدائرة الإبداعية ببعضهم ؛ فالتلقي السلبي كان يهمل دور القارئ الفعال ، ويركز على دور المبدع الذي يقدم نصا لا يحتمل غير معنى واحد يتوجه به إلى المتلقي .



أما التلقي الإيجابي ، فيرى أن المبدع والمتلقي يشتركان في إنتاج معنى النص أو معانيه (وهذا أصبح احتمالا ممكنا هنا ، في حين أنه في التلقي السلبي لم يكن احتمالا واردا) .



وكما نجد هذه الإشارات عند بعض المبدعين في التفاتات نادرة منهم لتفعيل دور المتلقي سواء بوعي منهم أم بغير وعي ، فإن الأمر نفسه نجده عند النقاد والبلاغيين في إشارات نادرة وخاطفة أيضا ، ضمن نطاق ضيق جدا . إلا أن هذا قد يمثل نموذجا مبسطا لما سيكون عليه الحال عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية ، إذ سيبرز دوره بصورة أكثر وضوحا عندهم فيما بعد .

لقد اهتم المبدع العربي القديم بتلقيه إلى حد ما ، فلم يهمله أو يتجاهله ، لكنه في الوقت ذاته لم يجعله محور اهتمامه كما هو حال المتلقي في النقد الغربي الحديث ، وبالتحديد كما تصرح به النظريات المتجهة نحو القارئ الذي لم يتبوأ هذه المكانة في النقد الغربي الحديث إلا بعد أن مرت دورة المناهج النقدية بعدة مراحل تغيرت فيها بؤرة التركيز من منظومة نقدية لأخرى حتى وصلت إلى المرحلة الحالية التي يتربع فيها المتلقي على عرش الساحة النقدية .

وفي تناولنا لقضية التلقي في التراث النقدي والبلاغي العربي لا نزعم وجود المتلقي ذاته الموجود في الفكر النقدي الغربي الحديث ، ولا نستطيع إقحامه فيه ، ولكننا نستطيع أن نتلمس بعض ملامحه ، ونضع أيدينا على التفاتات من المبدع إلى متلقيه تشي باعتراف منه - تلميحا أو تصريحا- بأحقية كل متلقٍ من بين الجمهور المستقبل أن يفهم النص كما يريد هو أن يفهمه ، لا كما يشاء مبدعه . أي أنه يقرّ بتعدد القراءات حول النص الواحد ، ولا يصرّ على الأحادية في فهم النص .

وبهذا يكون العمل الأدبي (النص) نتاج تفاعل يتم بين المبدع والمتلقي ، وكلما كان المتلقي متفاعلا مع النص كان ذلك في صالح النص نفسه .

أما طريقة تفاعل هذا المتلقي مع النص فتمر بمرحلتين :

- **الأولى** : يشترط فيها الإنتاج وتلقيه ، أي العملية الطبيعية التي تتم بين هذين الطرفين ، إلا أنها مرحلة يحاول المبدع تجاوزها ، مما يمنح المتلقي حق متابعة هذا التجاوز ومعرفته وتقديره .

- **الثانية** : يتعدى فيها المتلقي دوره السابق إلى ممارسة دور الإنتاج نفسه . وهذا يتم منذ اللحظات الأولى لتشكل النص حينما يستحضر المبدع متلقيا ضمنيا يوجه عمله لما يناسبه ، ويصنعه وفق شروطه[1] . ويستمر في لحظة تسليم المبدع النصَّ لمتلقيه ، ويبقى أيضا حتى بعد أن تنقطع صلة المبدع بالنص ، إذ يكون الدور حينئذ كاملا للمتلقي .

وبتتبع رأي النقاد والبلاغيين حول هذا الموضوع ، نجد أنهم على الرغم من ميلهم العام إلى أن يكون النص واضحا عندما يتوجه به المبدع إلى المتلقي ، إلا أن هذا لا يمنع وجود بعض الاستحسان من قبل بعض النقاد والبلاغيين للنصوص التي تثق بقدرات المتلقي الذهنية والفنية ، وتمنحه فرصة الغوص وراء معانيها ، وذلك يتضح من خلال رأي عدد منهم مثل المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام ، وإن كان رأيه حول هذا الموضوع مختزلا إلى حد كبير ، إذ يرى أن على الشاعر أن يحاول تلطيف معناه ، "والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، **فيؤديه على غموضه وخفائه** ، حدا يصير المدرِك له والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها" .[2]

فالمرزوقي في كلامه هذا على المعنى وما يكسبه إياه غموضه من قيمة تعلو به عن المعنى الواضح المكشوف يوجه الشعراء إلى عدم التصريح بمعانيهم ، وترك مساحة مناسبة منها للمتلقي لكي يقوم بدورٍ ما تجاه النص ، وبالتالي يشعر بقيمته كما يشعر الفائز بما يحصل عليه بعد كد وتعب .

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) عن الغموض دون أن يصرح بالمصطلح في سياق تفريقه بين التمثيل الدقيق والتعقيد .

ويرى أن المعنى إذا جاء ممثلا فهو ينجلي غالبا بعد أن يحوج طالبه إلى تحريك الخاطر له والهمة في طلبه . ويربط لطف المعنى بزيادة امتناعه على طالبه وشدة احتجابه عنه .[3]

---

(1) عبد المجيد زراقط ، التلقي في النقد العربي القديم ، الآداب ، ع10/9 ، تشرين الأول1998 ،ص68 ، بتصرف .
(2) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، مصدر سابق ، ج1/ص18-19 .
(3) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 ، ص118 ، بتصرف .

ويذكر في سياق حديثه هذا أنه لا يطالب بالتعقيد والتعمية في المعاني ، فهو لا يقصد إلى هذا الحد من الفكر والتعب ، ولكنه يريد القدر الذي يحتاج إليه فقط في نحو قوله :

٭ فإن المسك بعض دم الغزال٭ [1]

ويعلل ميله إلى غموض المعنى إلى حد ما بأنه هو الذي يفاضل بين السامعين في الفهم والتصور والتبيين[2] ، إذ يسعى كل منهم إلى فهمه بطريقته فيصل كل منهم إلى المعنى الذي يسعفه به فهمه وقدرته على التصور . وحالهم في ذلك حال من يسعى إلى الوصول للجوهر في الصدف ، الذي لا يبرز إلا بشقه عنه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، كما أن كلا منهم يسلك طرقا مختلفة للوصول إلى الصدف ، ويلجأ إلى وسائل مختلفة لشقه .[3]

يتضح من كلام عبد القاهر أنه يميله إلى وجود شيء من الغموض في المعنى يحرص على أن يقدم المتلقي شيئا ما للنص ، أن يشارك في إنتاج معناه أو في كشف الأستار عنه ، ولا يؤيد أن يصل المعنى واضحا للمتلقي ، لأنه حينها لن يشعر بلذة في نفسه كما لو كان مستترا عنه ، وقام هو بالكشف عنه بعد قليل من الطلب والمعاناة ، "فمن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف" .[4]

وفي هذه المقولة إيحاء بضرورة أن يتضمن النص بعض الغموض ، فلا يكون مبتذلا صريحا في معناه ، بل يكون فيه شيء من الغموض الذي يجعل المتلقي يعمل فكره ، ويشحذ خياله في محاولة كشف أستاره ، والوصول إلى معناه أو معانيه التي يحتملها ، وهذا هو الفاخر من الشعر ، لأنه يكون نتاج أكثر من فكر : فكر المبدع الفعلي له ، وفكر المتلقي الذي يتعدد بطبيعة الحال بتعدد الأفراد الذين يقرؤون هذا النص ، وبالتالي تتعدد معه معاني النص نفسه .

ويؤيد هذا الرأي نص لابن الأثير (ت 637 هـ) يقول فيه : "أفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[5] ؛ ففي هذا النص أيضًا دعم للفكرة السابقة ، وهي استحباب وجود قدر

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، مصدر سابق ، ص118 .
(2) المصدر السابق ، ص 122 ، بتصرف .
(3) المصدر السابق ، ص119 ، بتصرف .
(4) المصدر السابق ، ص118 .
(5) ابن الأثير ، المثل السائر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995 ، ج2 ، ص393 .

من الغموض في النص ، يساعده على التمتع على قارئه الذي يحاول كشف معانيه بنفسه قبل أن يمنحه النص نفسه .

ومن مظاهر إيجابية التلقي التي يمكن تلمسها في كتب النقد والبلاغة ، والتي تتردد بين حين وآخر فيها مدعومة بعدد من الأمثلة التي تعضدها وتدلل عليها بعض الوَقَفَاتِ التي اتسعت فيها طرق التناول ، وتعددت فيها التأويل ، بحيث يعكس كل منها شكلا من أشكال تناول النصوص وفهمها . إلا أنها كما سنرى تدور في معظمها حول الاختلاف في فهم بيت واحد من الشعر وتأويله في كل مثال ، ولا تتناول نصا شعريا أو نثريا كاملا على الإطلاق .

وقد أشار ابن طباطبا نظريًا إلى هذه الفكرة في (عيار الشعر) ، حين قال : "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما ، مصفى من كدر العي ، مقوما من أود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا **اتسعت طرقه** ، ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له ، وأنس به" .[1] ولعله يقصد باتساع طرق الكلام الجيد ، "الكلام الذي تذهب النفس فيه كل مذهب ، ويعني أيضا تعدد القراءات للنص الواحد على أساس من الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص . إن هذه القراءات هي طرق متعددة ، رائدها الوصول إلى المعنى الصحيح الأقرب احتمالا ، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد إذ لا معنى نهائيا للنص ، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفا أو كراهة ؛ فالشعر الجيد الذي حدد ابن طباطبا بعض صفاته هو الذي يوسع دائرة الاحتمال" .[2]

ويتضح من كلام ابن طباطبا ، في هذه الإشارة الخاطفة ، أنه يرى إمكانية تناول النص بغير وجه ، وحمله على غير معنى ، بدليل قوله (اتسعت طرقه ، ولطفت مواجه) مستخدما صيغة الجمع ، حيث يؤدي تعدد الطرق والموالج إلى تعدد المعاني التي يؤدي إليها كل طريق منها .

ومن نقاد القرن الرابع الهجري الذين يمكن أن يستشف من كلامهم إمكانية تعدد القراءات حول النص نفسه الآمدي (ت370هـ) ، في موازنته بين الطائيين . ففي محاولته الموازنة بين أبي تمام والبحتري نجد لديه بعض الإشارات الخفية التي تنم عن وعيه بفكرة قابلية النص الواحد لتعدد القراءات . فهو لم يسمح لنفسه بأن يذكر رأيه الشخصي في تعيين أشعر الاثنين ، معللا ذلك بقوله

(1) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص20 .

(2) محمد رضا مبارك ، استقبال النص الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص154 .

إن "الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف؛ **لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه**".[1] وكأنه يقول إن سبل فهم النص تختلف من شخص لآخر، وعلى هذا الأساس يختلف معيار التفضيل، لذلك يكتفي بذكر أنواع المعاني التي يتفق فيها الشاعران، ويوازن بين معنى ومعنى، ويذكر أيهما أشعر في كل معنى، ثم يقول بعد ذلك: "فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق؛ فإني غير فاعل ذلك؛ **لأنك إن قلدتني بشيء لم تحصل لك الفائدة بالتقليد**".[2]

وهذا تصريح منه باختلاف فهم النصوص من متلق لآخر، يرفض بسببه أن يتبعه أحد في رأيه، إذ إن لكل شخص فهمه الخاص به وطريقته في تناول النصوص؛ فهو يسلم زمام النص للمتلقي بعد أن يقدم المعاني عند الشاعرين، ويوازن بينها، ليقول المتلقي رأيه بعد ذلك، في اعتراف من الآمدي بوجود هذا المتلقي وبأهمية رأيه حول النص. يقول الآمدي: "**وأَكِلُكَ بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك؛ فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف**".[3]

وتذكر كتب النقد والبلاغة بعض المواقف والروايات حول نصوص أو أبيات متفرقة تتعدد حولها التأويلات، ويضيع معها قصد المبدع نفسه، أي المعنى الذي كان في ذهن المبدع حين أنشأ نصه، وبذلك تنتفي فكرة المعنى الواحد للنص، أي المعنى الذي أراده له مبدعه، وتحل محلها فكرة تعدد المعاني وقابلية كل نص منها لأن يؤول بأكثر من وجه.

ومن أمثلة اختلاف التأويلات حول بيت شعري واحد، ما ذكره القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه، إذ يذكر أبياتا متفرقة من أبيات المتنبي التي اختلف في فهمها النقاد والشراح، ويذكر هذه الأبيات، ويلحقها بالأوجه التي حملت عليها.

ومما يؤكد إدراكه لفكرة تعدد المعاني وعدم اقتصار النص (أو البيت الواحد) على معنى واحد قوله

---

(1) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، مصدر سابق، ج1/ص6.
(2) المصدر السابق، ج1/ص388.
(3) المصدر السابق، ج1/ص388-389.

أثناء حديثه عن أحد أبيات المتنبي إن "باب التأويل واسع ، والمقاصد مغيبة ، وإنما يستشهد بالظاهر ، ويتبع موقع اللفظ" .[1] فحديثه هذا يوحي بعدة أمور ، منها :

– فهمه لفكرة تعدد المعاني ، وذلك في قوله (باب التأويل واسع) .

– نفي فكرة القصدية ؛ فهو لا يسعى إلى المعنى الواحد الذي كان يدور في ذهن المبدع حين كان ينشئ نصه ، لأن المعنى غائب (المقاصد مغيبة) .

– إدراكه بأن التفسير إنما يكون على ظاهر اللفظ ، وهذا الظاهر يحتمل معاني كثيرة (إنما يستشهد بالظاهر ، ويتبع موقع اللفظ) .

أمثلة تطبيقية على اختلاف تأويلات النقاد والبلاغيين لأبيات متفرقة..

اختلف الشراح في فهمهم وتأويلهم لأبيات متفرقة لشعراء مختلفين ، وكان المتنبي من أكثر الشعراء الذين دارت حول أبياتهم وقصائدهم بصورة عامة ((معارك نقدية)) ، كما يسميها د .إحسان عباس ، الذي قدّم حديثا مطولا عما سمّاه (المعركة النقدية حول المتنبي) تكلم فيه على المصنفات المختلفة التي أُلّفت حول شعر المتنبي ما بين مادح وقادح ، والشروح الكثيرة التي وضعت لشرح ديوانه ، والتي يختلف أصحابها في تأويلاتها اختلافات منها السطحي ومنها الجوهري .

ونجد كثيرا من الأمثلة التطبيقية على فكرة اختلاف تأويلات الشراح حول بيت من أبيات الشاعر ، ومنها على سبيل المثال ، ما ذكره د . إحسان عباس عن الاختلاف حول فهم بعض أبيات المتنبي :

يقول ابن جني في شرح هذين البيتين :

فحبُّ الجبانِ النفسَ أورده التقى وحبُّ الشجاعِ النفسَ أورده الحربا

ويختلف الرزقان ، والفعل واحدٌ إلى أن ترى إحسان هذا لذا ذنبا

"(إن الرجلين ليفعلان فعلا واحدا فيرزق أحدهما ويحرم الآخر ، فكأن الإحسان الذي رزق به

(1) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ص374 .

هذا هو الذنب الذي حرم به هذا . .) ، فيتعقبه أبو العباس أحمد بن علي الأزدي المهلبي بقوله : (وأقول : إنه لم يفهم معنى البيتين ، ولا ترتيب الآخر منهما على الأول ، ومعنى البيت الأول أن الجبان يحب نفسه فيحجم طلبا للبقاء ، والشجاع يحب نفسه فيقدم طلبا للثناء ، والبيت الثاني مفسر للأول يقول : فالجبان يرزق بحبه نفسه الذم لإحجامه ، والشجاع يرزق بحبه نفسه المدح لإقدامه ، فكلاهما محسن إلى نفسه بحبه لها ، فاتفقا في الفعل الذي هو حب النفس واختلفا في الرزقين اللذين هما الذم والمدح ، حتى إن الشجاع لو أحسن إلى نفسه بترك الإقدام كفعل الجبان لعدّ ذلك له ذنبا ، فهذا هو المعنى ، وهذا في غاية الإحكام ، بل في غاية الإعجاز ، لا ما فسره) ، ومن تأمل الشرحين وجد حقا أن ابن جني لم يدرك ما أراده أبو الطيب" .(1)

ومن أمثلة اختلاف تأويلات البيت الواحد ، ما اختلف عليه حول بيت المتنبي القائل فيه :

ما بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي

حيث أوَّله أحدهم بأن المتنبي يقول إنه لا شرف له بآبائه . وهذا هجو صريح في رأي القاضي الجرجاني ، لكنه وجه من الأوجه التي احتملتها ألفاظ البيت . ويذكر رأيا آخر لمتأول حاول أن يلتمس بعض الأعذار للمتنبي فأوّل البيت على أنه أراد : ما شرفت فقط بآبائي ، أي لي مفاخر غير الأبوة ، وفيّ مناقب سوى الحسب . أما الجرجاني نفسه فيرى أنه معنى "صالح ؛ لأنه لم ينف أن يكون له فيهم وبهم رتبة في الفخر ، لكنه قال : أكتفي في افتخاري عليكم بنفسي فأفضلكم ولا أفتقر إلى مفاخر جدودي وأتركها وادعة موفورة ؛ وقد صرح بهذا في قوله :

وإنما يذكر الجدود لهم من نفروه وأنفدوا حيلة(2)

ومن النصوص التي فسرت على غير معنى ، بيت للمتنبي أيضا ذكره صاحب الوساطة وذكر له ثلاثة تأويلات مختلفة ، وهو قول المتنبي :

وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشقُ

"قالوا : صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموت من لا يعشق فيعجب

(1) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص277 .
(2) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مصدر سابق ، ص374-375 .

منـــه ، وإنما يقتضي أن كل من يعشق يموت ؛ وكأنه أراد : كيف لا يعرف من يعشق! فذهب عن مراده .

قال بعض من يحتج عن أبي الطيب : إنه خرج مخرج القلب ، وهو كثير في شعر العرب ، ومنه قول الأعشى :

وكل كـــمـــيت كـــأن السليـ   ط في حـيث وارى الأديم الشعـارا

. . وقال غيره : إن الكلام جار على طريقته ، غير محتاج الحمل على القلب ، وإنما المراد كيف تكون المنية غير العشق ؛ أي أن الأمر المتقرر في النفوس أنه على* مراتب الشدة هو الموت ، وإني لما ذقت العشق فعرفت شدته عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق ، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولي على الناس ، حتى تكون مناياهم منه ، وهلاك جميعهم منه" .[1]

ومن الأمثلة أيضا مثال ذكره القاضي الجرجاني كذلك حول بيت للمتنبي ، وهو قوله :

لا يأتلي في ترك ألا يأتلي

"قالوا : أفسد المعنى ، لأن لا يأتلي لا يقصر ؛ فكأنه قال : لا يقصر في ترك أن لا يقصر فوصفه بالتقصير . وبيان ذلك أنه لم يأتل ؛ فقد جد في ترك الجد ، وهو نهاية التقصير . قال المحتج : لا أرى (لا) إلا زائدة ؛ فتقدير الكلام : لا يأتلي في ترك أن يأتلي ؛ فكأنه لا يقصر في ترك التقصير ، وهذا هو الجد ؛ وزيادة (لا) غير مستنكر ، وقد جاء في القرآن والشعر ، قال الله تعالى : (لئلا يعلم) فمعناه ليعلم" .[2]

ويشير الباقلاني ، صاحب كتاب (إعجاز القرآن) إلى ما يُفهم منه أنه يرى أن الناس يختلفون في طريقة تناولهم للنصوص ، وفي الزوايا التي يركز عليها كل شخص منهم . وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف معنى النص الذي يتوصل إليه كل متلقٍ عن المعنى الذي يتوصل إليه متلق آخر ؛ فحينما تحدث عن فصحاء العرب ، وكيف أن بعضهم (وهم الكفار) كانوا يعلمون عجزهم عن الإتيان

* هكذا وردت ، وربما المقصود (أعلى) .
(1) القاضي الجرجاني ، الوساطة ، مصدر سابق ، ص469-470 .
(2) المصدر السابق ، ص474-475 .

بمثل القرآن رغم فصاحتهم ، لكن اختلاف الناس في درجة الفصاحة أدى إلى اختلاف تفهمهم لهذه القضية ، فكان منهم المسلم ، وكان منهم الكافر ، واجه اعتراضا على رأيه هذا يقول أصحابه فيه إنه "لو كان على ما قلتم لوجب أن يكون حال الفصحاء الذين كانوا في عصر النبي -صلى الله عليه وسلم- على طريقة واحدة في إسلامهم عند سماعه" .[1] وردَّ الباقلاني هذا الاعتراض بقوله : إن الناس يختلفون في وجوه شكوكهم ، وطرق شبههم ، "ولو كانوا في الفصاحة على مرتبة واحدة ، وكانت صوارفهم وأسبابهم متفقة ، لتوافوا إلى القبول جملة واحدة" .[2]

إن هذا النص يدل على إدراك الباقلاني لقضية تعدد القراءات حول النص نفسه وإمكانية اختلاف التأويلات حوله ، وأن هذا أمر طبيعي لاختلاف الأشخاص ، وبالتالي اختلاف طريقة فهم كل شخص منهم للنص وكيفية تقبله له .

ومن الأبيات التي تعددت حولها محاولات التفسير والتأويل ، قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

يذكر ابن رشيق في سياق حديثه عن باب الاتساع* عددا من الأوجه التي احتملها معنى هذا البيت وتأولها متلقوه على اختلافهم واختلاف فهمهم له ، ومنها : أنه "أراد أنه يصلح للكر والفر ، ويحسن مقبلا مدبرا ، ثم قال (معا) أي : جميع ذلك فيه ، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل ؛ فإذا انحط من علٍ كان شديد السرعة ، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟

وذهب قوم إلى أن معنى قوله :

كجلمود صخر حطه السيل من عل

---

(1) الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ط3 ، تحقيق : الشيخ محمد شريف سكر ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، 1994 ، ص54 .

(2) المصدر السابق ، ص55 .

* الاتساع : "هو أن يقول الشاعر بيتا يتسع في التأويل ، فيأتي كل واحد بمعنى ، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ ، وقوته ، واتساع المعنى" . ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج2/ ص 93ج-2ص93 . وهو عند النحويين باب من أبواب النحو ، يحمل فيه المعنى على أكثر من وجه مما يحتمله الكلام . وقد عالجه عدد من النحويين القدامى في مصنفاتهم مثل أبي علي الفارسي (ت377هـ) في (كتاب الشعر) . تحقيق : محمود الطناحي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1988 ، ج1/ص31 ، من مقدمة المحقق .

إنما هو الصلابة ؛ لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب .

وقال بعض من فسره من المحدثين : إنما أراد الإفراط ، فزعم أنه يرى مقبلا ومدبرا في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته ، واعترض على نفسه ، واحتج بما يوجد عيانا ؛ فمثّله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل ، فإنك ترى ظهره في النصبة على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك" .[1] ثم يعلق ابن رشيق عليها قائلا : "ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس ، ولا خطر في وهمه ، ولا وقع في خلده ، ولا روعه" .[2] وهذا فيه نفي لفكرة القصدية ، أي أن يوجد معنى وحيد هو المعنى الذي أراده المبدع ، وانحراف بالنص نحو فكرة تعددية المعنى التي تغذي النص ، وتغنيه بعدد لا نهائي من التأويلات التي ، ربما ، لم تكن قد مرت على بال المبدع نفسه أثناء إنشائه لنصه ، كما يشير ابن رشيق .

وهذا الكلام ينطبق على بيت أبي نواس :

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر

الذي ذكره ابن رشيق ، قائلا إن من فسره زعم أنه "إنما قال (وقل لي هي الخمر) ليلتذ السمع بذكرها كما التذت العين برؤيتها ، والأنف بشمها ، واليد بلمسها ، والفم بذوقها ، وأبو نواس ما أظنه ذهب هذا المذهب ، ولا سلك هذا الشعب ، ولا أراه أراد إلا الخلاعة والعبث الذي بنى عليه القصيدة ، ودليل ذلك أنه قال في تمام البيت :

*** ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر ***

ويروى (فقد أمكن الجهر) فذهب إلى المجاهرة ، وقلة المبالاة بالناس ، والمداراة لهم في شرب الخمر بعينها التي لا اختلاف بين المسلمين فيها" .[3]

ويذكر د . عبد الله الغذامي هذا البيت في إشارة منه للقصة ذاتها ، ولكنه يوردها بصيغة مختلفة ، فيقول إن أبا نواس مر بأستاذ يشرح لتلاميذه هذه القصيدة ، وسمعه يقول لهم إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة البصر ، وشمها فانتشت حاسة الشم ، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق ،

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج2/ص93 .
(2) المصدر السابق ، ج2/ص93 .
(3) المصدر السابق ، ج2/ص93-94 .

ولمسها فانتشت حاسة اللمس ، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة ، فقال الشاعر : وقل لي هي الخمر . وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية . وتقول الرواية إن أبا نواس - منتشيا بهذا التفسير - دخل على الأستاذ فقبل يده ورأسه وقال له : بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم .[1]

ويرى د . الغذامي في هذا النص احتفالا وانتشاء بثقافة القارئ واعترافا بهذه الثقافة ، لأنه يتضمن تصريحا من المبدع للمتلقي بأنه فتح له في نصه آفاقا جديدة عليه لم تخطر بباله سواء في لحظة إنشائه لنصه أم بعدها ، مما يدلل على فعالية المتلقي في النقد القديم ، وحضوره في العملية الإبداعية ، وإن كان حضورا متواضعا ، إلا أنه يكفي ليكون بذرة لما سيأتي لاحقا .

ومن الأمثلة التي يذكرها حازم القرطاجني على إمكانية تفسير النصوص بوجوه كثيرة ، قول زياد الأعجم في (كلب) :

تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم

ويذكر حازم هنا رأي قدامة بن جعفر ، الذي يرى أن هذا البيت ينطوي على تناقض في معناه ، حيث "أوجب الكلام للكلب ، ثم أعدمه إياه بقوله وهو أعجم" .[2]

ثم يذكر رأي ابن سنان الخفاجي ، الذي قال : "ليس الأعجم هو الذي عدم الكلام جملة كالأخرس ، وإنما هو الذي يتكلم بعجمة . وإذا قيل فلان يتكلم وهو أعجم لم يكن متناقضا" .[3]

وبعد أن ذكر هذه التأويلات التي نقلها عن نقاد آخرين توصلوا إليها بفهمهم الخاص للبيت ، قال حازم إن "**البيت محتمل وجها آخر من التأويل يصح عليه** . وهو أنه قد يعني بالكلام ما يفهم من إشارة من لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه" .[4]

وبهذا يذكر حازم التأويلات التي تحتملها ألفاظ البيت ، ويذكر بعد ذلك رأيه دون أن ينفي رأي

(1) انظر توثيق هذه الرواية بالتحديد في : عبد الله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 ، ص132 ، (راجع الإحالة 13 ، ص145) .
(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص140 .
(3) المصدر السابق ، ص140 .
(4) المصدر السابق ، ص140 .

غيره ، وعلى العكس من ذلك نراه يصرح بأن البيت يحتمل وجها آخر غير الذي ذكره الناقدان السابقان ، مما يدل على تقبله لفكرة تعدد القراءات حول النص نفسه ، أو البيت ذاته .

كما يذكر بيتين لأبي نواس قال قدامة إن فيهما تناقضا ، لكن حازما يذكر لهما عددا من التأويلات التي يمكن أن يُحْمَل البيتان عليها دون أن يكون فيهما أي تناقض . وهذان البيتان هما :

كأن بقايا ما عفا من حبابها　　　تفاريق شيب في سواد عذار

تردت به ثم انفرى عن أديمها　　　تفري ليل عن بياض نهار

حيث يرى قدامة أن أبا نواس "وصف الحباب في البيت الأول بالبياض حين شبهه بالشيب ووصف الخمر بالسواد حين شبهها بسواد العذار ، ثم وصف الحباب في البيت الثاني بالسواد حين شبهه بتفري الليل ثم وصف الخمر بالبياض حين قال عن بياض نهار ، وكون كل واحد من الحباب والخمر أسود أبيض مستحيل" .[1]

ويقول حازم في هذين البيتين إنهما يحتملان وجوها من التأويل لا يكون معها فيهما تناقض ، ومن هذه الوجوه ، "أن يكون أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم ، فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه ، فلوح له في البيت الثاني تلويحا لطيفا بقوله : (تفري ليل عن بياض نهار) . . فالضمير في قوله انفرى راجع إلى ما تردت به الخمر من لون السواد المشبه تفريه بتفري الليل ؛ ولو كان الضمير في قوله انفرى راجعا على الحباب لكان أليق بكلام أبي نواس في هذه القصيدة أن يقول تحلت به فيجعل الحباب حليا لها على ما جرت عليه عادة الشعراء - وقد يمكن أن يكون في هذا التشبيه إشارة إلى تشبيه الحباب بالنجوم ولم يذكرها لأنها في ضمن الليل وتابعة له في انحساره . وقد يمكن أن يكون الضمير في انفرى راجعا إلى الحباب ويكون قوله تفري ليل في قوة تفري نجوم ليل أو يكون قد اكتفى بذكر الليل لأن النجوم في ضمنه" .[2]

وهذا مثال صريح أيضا على تفهم حازم لاحتمال تأويل النص بغير وجه ، مع أنه كان يعارض به ما ذهب إليه قدامة من حمل معنى البيتين على التناقض ، إلا أنه توصل إلى رده على قدامة من

---

(1) حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء ، ص141 .

(2) المصدر السابق ، ص142 .

خلال استطاعته تقديم أكثر من وجه تحتملها ألفاظهما دون حاجة اللجوء إلى حمل معناهما على التناقض .

كما يذكر حازم أيضا بيتا لهذيل الأشجعي ، احتمل أكثر من وجه ، ذكرها حازم معا ، وهو بيته القائل فيه :

فما برحت ترمي إليه بطرفها وتومض أحيانا إذا خصمها غفل

يقول حازم في تأويل معنى هذا البيت : "فيحتمل أن يكون من القسمة المتداخلة ، لأن الإيماء بالطرف والإيماض به سواء . ويحتمل ألا يكون في الكلام تداخل ، بأن يريد بقوله تومض تبتسم ، وهذا الوجه أولى بأن يحمل البيت عليه ليسلم الكلام بذلك من الخلل" .(1)

يتضح مما سبق أن التراث النقدي والبلاغي العربي لا يخلو من بعض الإشارات الخاطفة واللمحات السريعة التي تدل على التفات النقاد والبلاغيين إلى دور المتلقي الإيجابي في عملية إنتاج معنى النص (والذي تمثل في هذا الفصل بالبيت أو البيتين على أكثر تقدير) ، وفي العملية الإبداعية بصورة عامة ، وإن كان يجب التنبيه إلى أن ذلك كما يبدو من النصوص لم يكن عن وعي منهم بالدور الكامل المنوط بالمتلقي ، وإنما كانت إشارات في حدود ضيقة ، قد تجد مساحة أكبر للظهور في نطاق التفسير وشروحات الدواوين الشعرية .

وإذا كان دور المبدع ، بوصفه منشئ النص ، يبدأ في مرحلة ما ، وينتهي أو يتوقف عند مرحلة أخرى ، فإن ما يمكن فهمه من النصوص يشير إلى أن دور المتلقي يبدأ في الوقت نفسه الذي يبدأ فيه دور المبدع ، لكنه يستمر حتى بعد أن ينتهي دور المبدع ، ويستكمل نظمه لنصه ، ويبقى المتلقي بعدها مع النص : يسبر أغواره ، ويكشف غوامضه ، سعيا للوصول إلى فهم يرتضيه له .

لقد كان المبدع يتعامل مع المتلقي من خلال استحضاره في ذهنه وهو ينشئ النص ، فالمتلقي موجود في ذهن المبدع على امتداد تلك المرحلة من مراحل إنشاء النص الأدبي . لكن في مرحلة لاحقة ، وهي مرحلة تسليم المبدع نصه لمتلقيه ، نجد أن المتلقي موجود فعليا وليس في ذهن المبدع فقط .

---

(1) حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء ، ص157 .

ومن جهته ، عمل المتلقي ، بصورة تلقائية ، على إغناء معاني النص ، وبالتالي رفع قيمته الأدبية من خلال مشاركته المبدعَ في إنتاج المعنى بصورة أو بأخرى . فعملية الإبداع الأدبي التي يحقق بها الفنان ذاته لا تتم إلا إذا استُقبل هذا النص من جانب المتلقين استقبالا حسنا على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين ، استقبالا يرضي اعتداد المبدع بنفسه ، فيحقق له جانبا من المتعة يضاف إلى متعة المعاناة ، كما يحقق المتعة عند المتلقين نتيجة استثارته لمشاعر لديهم مماثلة لما اضطربت بها نفس المبدع عندما عانى التجربة التي أبدع صياغتها والتعبير عنها .[1]

ومن خلال النصوص النقدية والبلاغية التي تضمها كتب التراث يتضح وجود علاقة تفاعل تكاملي بين المبدع والمتلقي ، تتجه نحو خدمة النص الذي يحاول كل منهما أن يخرجه في أفضل صورة . وهذا يشير إشارة هامة إلى عناية المبدع بمتلقيه : لأنه يعمل على تطوير نصه حتى يتوافق مع رغبة هذا المتلقي .

ومع أننا نلاحظ قلة النصوص التي تشير إشارة واضحة إلى الدور الفعلي للمتلقي في العملية الإبداعية ، فإن وجود مثل هذه الإشارات بصورة مبدئية يساعد على تكوين صورة متواضعة الملامح عن المتلقي في صورته الإيجابية الفعالة في بناء معنى النص . وهذه الصورة قد تتطور تطورا ملحوظا عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية بحيث تمثل عندهم الجانب التطبيقي المكمل لهذا الجانب النظري عند النقاد والبلاغيين .

(1) سعد أبو الرضا ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : أصوله وقضاياه ، مكتبة المعارف ، الرياض ، ص51-52 .

الفصل الثالث

التلقي عند المفسرين

الفصل الثالث

التلقي عند المفسرين

تبين بتتبع آراء النقاد والبلاغيين أن دور المتلقي كان يتسم بالسلبية في الأغلب ، أما الدور الإيجابي فقد بقي في نطاق محدود ، كما تبين أن الملاحظات الإيجابية كانت إيجابية تنظير أكثر منها إيجابية تطبيق ، وهذه لا يمكن تحديد دور المتلقي فيها بدقة ووضوح .

أما في الجزء التطبيقي من تراثنا على المستوى الأدبي والديني أيضا ، فيمكننا وضع اليد على المتلقي الفعال ، أو "القارئ الخبير الذي حاز شروط القراءة الصحيحة ، من مثل المفسرين ، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدراية واللغة والنقد والشعر ، إذ يتضح لنا في هذا السياق دور القارئ المفسر في فهم النص القرآني ، أو القارئ الشارح للنص الشعري اعتمادا على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التي تستمد من الواقع وحركة التاريخ . وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف في الفهم والتأويل في تفسير آية أو شرح بيت من الشعر ، على هدي من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة ، على نحو ما نرى من اختلافهم في تفسير بعض مجازات القرآن" .(1)

وقد شكلت تفاسير القرآن الكريم وشروحات الدواوين الشعرية مادة خصبة يمكن من خلالها تلمس الدور الفعال الذي كان يمارسه المتلقي في فترة متقدمة من تاريخ الحضارة العربية والإسلامية ، بغض النظر عن مدى وعي هذا المتلقي بما كان يمارسه ، أو بما يترتب على ممارسته تلك . ولعل التطبيق العملي على نصوص من القرآن الكريم ومن دواوين الشعر العربي يكون كفيلا بتوضيح الفكرة وتقريبها للذهن ، وذلك من خلال هذا الفصل الذي يتناول دور المتلقي في تفسير النص القرآني المقدس ، ومن خلال الفصل التالي ، الذي سيتناول دور المتلقي في شرح بعض الدواوين الشعرية .

---

(1) إبراهيم السعافين ، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة ، فصول ، القاهرة ، ص93 .

ارتبط الحديث عن تعدد المعاني "بتفسير النصوص الدينية على الخصوص ، وَوُجِدَ في آداب لها مسحة دينية كالأدب الصوفي . فالفكر الكنسي المسيحي في العصور الوسطى جعل لنصوص الكتاب المقدس معاني أربعة : معنى حرفيا ، ومعنى تمثيليا ، ومعنى أخلاقيا ، ومعنى غيبيا . وقال بعض علماء التفسير عند المسلمين : (لا يفقه المرء حتى يرى القرآن وجوها) . وذهبت بعض الفرق إلى أن الآيات لها ظاهر وباطن" .(1)

وهذا ما تدعو إليه فلسفة التأويل أو الهرمنيوطيقا التي ترى أن النص يحمل عددا لا نهائيا من المعاني لا يمكن حصرها في معنى واحد نفرضه على النص بوصفه المعنى الوحيد أو الصحيح الذي يحتمله دون غيره .

وقد سبق الحديث عن الهرمنيوطيقا في الفصل الأول ، وعن نشأتها وتحولها من حقل الدراسات الدينية إلى حقل النقد الأدبي . أما مجال الحديث عنها في هذا الفصل فهو من جهة علاقتها بالنص الديني تحديدا ، ودورها في تحديد المعاني التي يحتملها هذا النص المقدس ، والكشف عن المعاني المستترة فيه ، إذ ارتبطت الهرمنيوطيقا منذ بداية ظهورها بقضية تفسير النص بشكل عام ، سواءاً كان دينيا أم غيره ، ثم ضاقت دائرة اهتمامه حتى صار مقترنا بتفسير النص الديني بعد أن بدأ استخدامه في "دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)" .(2)

ومحور اهتمام الهرمنيوطيقا هو علاقة المفسر بالنص ، ودوره في عملية البحث عن المعنى العميق لهذا النص . ويضرب تاريخها جذوره في "التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد ، وفي تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى . ولهذا كانت العملية الهرمنيوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس . وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني : أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص ، وتحديد وجوه تطبيقها عمليا في الحياة" .(3)

(1) شكري عياد ، دائرة الإبداع ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص149 .
(2) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، مرجع سابق ، ص13 .
(3) ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص47 .

وتتكرر كلمة الهرمنيوطيقا بكثرة في الدراسات الأوروبية اللاهوتية القديمة والمعاصرة، وكذلك في الدراسات الفلسفية والأدبية. كما يمكننا أن نجدها بصورة تطبيقية في كتب تفاسير القرآن الكريم* وفي الفلسفة الإسلامية[1]؛ فالهرمنيوطيقا "ليست قضية خاصة بالفكر الغربي، بل قضية لها وجودها الملح في تراثنا العربي القديم والجديد على السواء"[2]، وذلك من حيث المبادئ والأفكار التي يطرحها هذا الاتجاه بعيدا عن اللفظ ذاته (الهرمنيوطيقا) النابع من قلب الحضارة الغربية، إذ يعتقد أنه مشتق من اسم الإله هيرمز (HERMES).[3]

وقد أثر عن السلف قولهم: "الكل آية ستون ألف فهم"[4]، وقولهم أيضا: "الكل كلمة ظاهر وباطن وحد ومطلع"[5]. كما أثر عن أحد أئمة الصوفية، وهو سهل بن عبد الله التستري (200-283هـ، قوله: "لو أعطي العبد بكل حرف من القرآن ألف فهم لم يبلغ نهاية ما أودعه الله في آية من كتابه لأنه كلام الله، وكلامه صفته، وكما أنه ليس لله نهاية، فكذلك لا نهاية لفهم كلامه، وإنما يفهم كل بمقدار ما يفتح عليه".[6]

من هذه الأقوال يتضح وعي العلماء القدماء بقابلية النص القرآني للتأويل والحمل على أكثر من معنى، وعدم حصر معناه فيما أثر عن الرسول-صلى الله عليه وسلم- والصحابة والتابعين، ودعوتهم إلى فتح باب الاجتهاد أمام كل قارئ لكتاب الله-عز وجل-. وقد اتضح من خلال ما خلفه العلماء المفسرون قابلية النص القرآني لاستيعاب عدد كبير من التفاسير التي اختلفت نتيجة لاختلاف مفسريها واختلاف فئاتهم ومذاهبهم وأجناسهم وثقافاتهم، إلا أنه كان في الغالب اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد كما يذكر السيوطي في قوله: "وغالب ما يصح عنهم من الخلاف

* ولكن بأسماء مختلفة مثل التأويل أو التفسير بالرأي.

(1) انظر: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 2000، ص17.

(2) نصر أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص14.

(3) Michael Payne,adictionary of cultural and criticaltheory. P.241.

(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1948، ج2/ص237.

(5) وفي الإتقان، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "الكل آية ظهر وبطن، ولكل حرف حد، ولكل حد مطلع". السيوطي، الإتقان، ج2، ص236.

(6) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1967، ج1/ص9.

يرجع إلى اختلاف تنوّع لا اختلاف تضادّ" .[1] ثم يفصل رأيه بعد ذلك موضحا أن هذا الاختلاف صنفان ، أحدهما : أن يعبر واحد من المفسرين عن المراد بعبارة غير عبارة صاحبه ، تدل على معنى في المسمى غير المعنى الآخر مع اتحاد المسمى ، كتفسيرهم الصراط المستقيم : بعض بالقرآن ، أي اتباعه ، وبعض بالإسلام ، فالقولان متفقان لأن دين الإسلام هو اتباع القرآن ، ولكن كل منهما نبه على وصف غير الوصف الأخر . والثاني : أن يذكر كل منهم من الاسم العام بعض أنواعه على سبيل التمثيل ، وتنبيه المستمع على النوع لا على سبيل الحد المطابق للمحدود في عمومه وخصوصه .[2]

أسباب تناول تفاسير القرآن الكريم في هذا المبحث..

أما عن أسباب تناول تفاسير القرآن الكريم في سياق الحديث عن قضية التلقي في النقد القديم ، فتوجد عدة أسباب ، من أهمها :

1- أن نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث انطلقت من الهرمنيوطيقا التي كانت تعنى بتفسير النصوص الدينية ، وكان تعدد التفاسير حولها هو البذرة التي نشأت منها الهرمنيوطيقا . وفي تراثنا العربي الإسلامي نجد أن تفسير القرآن الكريم وما نشأ حوله من اختلافات تعود في أصولها إلى جذور مذهبية فكرية في الغالب ، لذلك لا تبدو المسافة بعيدة بين الدراسة النظرية لهذا الاتجاه النقدي وبين التطبيق على النص الديني .

2- ومن أسباب تناول التفاسير في هذا السياق أيضا هو أن ممارسة علماء التفسير لعملية شرح النص القرآني المقدس وتأويله تمثل الجانب التطبيقي الذي نقل لنا بعض ما عرفته الثقافة العربية الإسلامية من ملامح نظرية التلقي الحديثة ، بحيث يدعم الأفكار النظرية التي تناثرت في كتب النقد والبلاغة .

وقد ظهر عدد من المصنفات تناولت هذا النص الديني (القرآن الكريم) : شارحة له ، مفسرة لمعانيه ، عرفت جميعها باسم تفاسير القرآن الكريم ، أدى إلى ظهورها بعض العوامل ، نذكرها فيما يلي :

(1) السيوطي ، الإتقان ، مصدر سابق ، ج2/ص226 .

(2) انظر : المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

العوامل التي أدت إلى ظهور تفاسير مختلفة للقرآن الكريم..

1- محورية النص القرآني في الحضارة الإسلامية..

وذلك لأنه النص المقدس فيها ، وهو المحور الذي تدور حوله معظم العلوم والدراسات العربية الإسلامية ، لذلك لا يتردد البعض بأن يطلق عليها اسم (حضارة النص)[1] ، أو (حضارة الكلام)[2] ، حيث من الطبيعي أن تتعدد الدراسات والتفاسير حول نص ما إذا كان هذا النص محوريا في حضارة معينة .

2- طبيعة النص القرآني نفسه..

إذ يوجد فيه من الآيات محكم ومتشابه ، وذلك لما جاء في قوله تعالى : ﴿**هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب ، وأخر متشابهات ، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ، وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب**﴾ .(آل عمران/7) يقول الزمخشري في تفسيره لهذه الآية : "لو كان (القرآن) كله محكما لتعلق الناس به لسهولة مأخذه ، ولأعرضوا عما يحتاجون فيه إلى الفحص والتأمل من النظر والاستدلال ، ولو فعلوا ذلك لعطلوا الطريق الذي لا يتوصل إلى معرفة الله وتوحيده إلا به ، ولما في المتشابه من الابتلاء والتمييز بين الثابت على الحق والمتزلزل فيه ، ولما في تقادح العلماء وإتعابهم القرائح في استخراج معانيه ورده إلى المحكم من الفوائد الجليلة والعلوم الجمة ونيل الدرجات عند الله" .[3] وهذا ما ذهب إليه السيوطي أيضا في حديثه عن المحكم والمتشابه في القرآن الكريم .[4]

وهكذا ، فقد ساهمت طبيعة النص القرآني نفسه في اختلاف فهم الناس له وتأويلهم لمعانيه ، وخصوصا المتشابه منها .[5]

---

(1) نصر أبو زيد ، مفهوم النص ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص9 .

(2) عبد الرحمن عبد الهادي ، سلطة النص ، ط1 ، سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، 1998 ، ص72 .

(3) الزمخشري ، الكشاف ، تحقيق : مصطفى حسين أحمد ، دار الكتاب العربي ، د .ت ، ج1/ص338 .

(4) انظر : السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، مصدر سابق ، ج2/ص13 .

(5) سيأتي تفصيل الحديث عن المحكم والمتشابه في ص135 من هذا الفصل عند تتبع آراء المفسرين حول آية المحكم والمتشابه (آل عمران/7) .

3- طبيعة العقل البشري..

وهي تختلف من شخص لآخر لاختلاف المرجعيات الثقافية والحضارية التي تؤثر على طريقة فهم النص وتناوله . كما تختلف باختلاف الأدوات التي يستخدمها كل مفسر في مواجهته للنص ، ويختلف فهمه له على ضوئها . واختلاف طبيعة العقل البشري من شخص لآخر وتباين مستويات الفهم بين الناس أمر طبيعي ، وبه يكون تفاضل الناس فيما بينهم على قدر أفهامهم ، وعلى قدر ما تمدهم به عقولهم من معان تختلف من شخص لآخر .

ولقد كان اختلاف المرجعيات التي ينطلق منها كل مفسر سببا رئيسا في اختلاف المعاني والتأويلات التي يتوصل إليها كل منهم ، حيث "يتأثر التفسير بالعلوم والمعارف التي يلقى بها المفسر النص ، ويستعين بها في استجلاء معانيه"[1] ؛ فكل من يتناول نصا -أي نص كان- بالتفسير لا بد من أن يلون هذا النص بتفسيره له وفهمه إياه . والذي يحدد هذا الفهم هو المستوى الفكري له ، وهو الذي يعين الأفق العقلي له . وعلى هذا وجدت آثار شخصية المفسرين للقرآن الكريم تطبع تفسيرهم له في كل عهد وعصر ، وعلى أي طريقة ومنهج : سواء كان تفسيرا نقليا مرويا أم عقليا اجتهاديا .[2]

4- تعدد الفرق السياسية والمذاهب الدينية..

حيث سعت كل فرقة إلى استخراج ، وأحيانا إيجاد ، ما يدعم أفكارها ومذهبها من النص القرآني ، عن طريق التماس تلك المعاني في آيات القرآن الكريم حتى تعضد به موقفها السياسي والديني على حد سواء ، لا سيما وأن افتراقهم كان بادئ ذي بدء على أمور تمس العقيدة والتوحيد ، مثل الخلاف بين الخوارج والمرجئة حول حكم مرتكب الكبيرة ، أو الخلاف على قضية خلق القرآن . . أو غيرها من القضايا العقائدية التي نتجت عنها الفرق الإسلامية فيما بعد .

وقد أخبرنا رسول الله -صلى الله عليه وسلم- عن افتراق الأمة الإسلامية على ثلاث وسبعين فرقة في قوله عليه الصلاة والسلام : "ليأتين على أمتي ما أتى على بني إسرائيل ، تفرق بنو إسرائيل

---

(1) فينيسك وآخرون ، دائرة المعارف ، ترجمة : محمد بن ثابت الفندي وآخرون ، طهران ، انتشارات جهان ، نسخة عن طبعة القاهرة 1933 ، ج5/ص262 .

(2) المرجع السابق ، ج5/ص362 ، بتصرف .

على اثنتين وسبعين ملة ، وستفترق أمتي على ثلاث وسبعين ملة تزيد عليهم ملة ، كلهم في النار إلا ملة واحدة . قالوا : يا رسول الله ، وما الملة التي تتغلب؟ قال : ما أنا عليه وأصحابي" .

ويقول البغدادي في تعليقه على هذا الحديث : "وقد علم كل ذي عقل من أصحاب المقالات المنسوبة إلى الإسلام أن النبي عليه الصلاة والسلام لم يرد بالفرق المذمومة ، التي هي من أهل النار ، فرق الفقهاء الذين اختلفوا في فروع الفقه مع اتفاقهم على أصول الدين ، لأن المسلمين فيما اختلفوا فيه من فروق الحلال والحرام على قولين :

أحدهما : قول من يرى تصويب المجتهدين كلهم في فروع الفقه ، وفرق الفقه كلها عندهم مصيبون . **والثاني** : قول من يرى في كل فرع تصويب واحد من المختلفين فيه ، وتخطئة الباقين ، من غير تضليل منه للمخطئ فيه" .[1] ثم يوضح بعد ذلك أن النبي عليه الصلاة والسلام فصّل في ذكر الفرق المذمومة التي خالفت الفرقة الناجية في أبواب العدل والتوحيد ، أو الوعد والوعيد ، أو في بابي القدر والاستطاعة ، أو في تقدير الخير والشر ، أو في غيرها من الأمور التي تمس صلب الدين والعقيدة ، لأن المختلفين في مثل هذه الأمور يكفر بعضهم بعضا ، وليس من بينهم إلا فرقة واحدة ناجية هي التي اتبعت ما كان عليه الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه .[2]

وقد كان التسلح بالفكر الديني الذي يلتزم النص القرآني لمواجهة الصراع الفكري جنبا إلى جنب مع الصراع السياسي العسكري أمرا لا بد منه للفرق الإسلامية على اختلافها ، وذلك لإضفاء الصبغة الدينية العقائدية على أفكارها ، لذا لم تتردد أي فرقة منها في البحث والتنقيب بين دفتي القرآن الكريم لالتقاط كل ما يمكن أن يبرر فكرها أو يسوغ رأيا من آرائها .[3]

ولعله من المناسب التمييز بين مصطلحي التفسير والتأويل قبل الاستطراد في الحديث عن وجودهما في الثقافة العربية الإسلامية .

---

(1) البغدادي ، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم ، تحقيق : محمد عثمان الخشت ، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير ، مصر ، ص26 .

(2) انظر : المصدر السابق ، ص26-27 .

(3) نصر حامد أبو زيد ، الاتجاه العقلي في التفسير ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1998 ، ص16 ، بتصرف .

الفرق بين التفسير والتأويل..

يبدو لفظ التفسير في أول وهلة مرادفا للفظ التأويل ، لكن العلماء قديما وحديثا ذكروا فروقا دقيقة بينهما لعل من أهمها ما ذكره الراغب الأصفهاني في مقدمته ، حيث ميز بينهما بدقة تكشف عن فهمه العميق لمعنى اللفظين ، وفهمه للسياقات التي ورد فيها كل منهما في آيات القرآن الكريم .

يرى الراغب الأصفهاني أن :

1- التفسير أعم ، والتأويل أخص . . وقد اكتسب التأويل خصوصيته من جهتين :

أ . أن التفسير بيان غريب الألفاظ ، أما التأويل فبيان الجمل ومعانيها .

ب . أن التأويل أغلب استعماله في الكتب الإلهية ، أما التفسير ففيها وفي غيرها .

2- التفسير يختص بالرواية ، وهي لا تحتاج إلى إعمال فكر ، أما التأويل فيختص بالدراية.[1]

فالتفسير ، إذن ، هو البيان أو الكشف عن المعنى ، وهو عملية مبسطة لا تتعدى ملامسة السطح الظاهري للنص ؛ لشرح معنى ما أو إعادة طرحه بصورة أخرى أكثر وضوحا . أما التأويل فهو العدول عن ظاهر اللفظ إلى المعنى العميق ، وهو غوص نحو العمق ، للوصول إلى قلب النص واستخراج المعاني الخبيئة فيه .

وقد انقسمت كتب تفاسير القرآن الكريم إلى اتجاهين من حيث الطرق التي يلجأ إليها المفسر للوصول إلى معنى النص ، وهما : التفسير بالمأثور : وهو "ما كان تفسيرا للقرآن بالقرآن ، وما كان تفسيرا للقرآن بالسنة ، وما كان تفسيرا للقرآن بالموقوف على الصحابة أو المروي عن التابعين" .[2] والتفسير بالرأي ، وهذا هو الاتجاه الذي يتسع لتعدد القراءات وتعدد المعاني للآية الواحدة .

ويعرف التفسير بالرأي بأنه : "التفسير القائم على الاجتهاد ، وقد اختلف العلماء حوله منذ القدم بين مجيز لذلك ومانع له" .[3] أما الذين منعوا فحجتهم في ذلك قول النبي -صلى الله عليه

---

(1) الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، تحقيق : محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، د .ت ، ص31 ، بتصرف .

(2) الموسوعة العربية العالمية ، مجموعة من المؤلفين ، ط1 ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1996 ، ج7/ص57 .

(3) المرجع السابق ، ج7/ص58 .

وسلم- : **"من قال في كتاب الله برأيه فليتبوأ مقعده من النار"** ، وقوله تعالى : **﴿قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن والإثم والبغي بغير الحق وأن تشركوا بالله ما لم ينزل به سلطانا وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون﴾**[1] ، فهم يرون التفسير بالرأي قول على الله بغير علم .

وأما المجيزون فيرون أن التفسير بالرأي توظيف للعقل الذي أنعم الله به على بني آدم ، وميزهم به عن بقية البهائم ، وقد استدلوا على ذلك بقوله تعالى : **﴿أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها﴾**[2] ، وكذلك دعاء النبي -صلى الله عليه وسلم- لابن عباس رضي الله عنه : **"اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل"** ، فهذا دليل على أن التأويل يقع في منزلة أكثر تخصيصا من التفسير بإطلاقه ، وهو علم يختص الله به بعضا من الناس دون سائرهم ، لذلك جوّز بعض العلماء التفسير بالرأي إن ابتعد صاحبه عن الهوى والضلالة ، ووضعوا في سبيل تجويزه شروطا ، وهي :

1- أن لا يصدر المفسر في تفسيره عن هوى في نفسه ، فينزل التفسير على مذهبه وعقيدته .

2- أن لا يتعارض هذا التفسير مع اللغة ، فإنها الأساس ، **"إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون"** .

3- أن لا يتعارض مع سياق الآيات الكريمة .

4- أن لا يخالف ما صح عن الرسول -صلى الله عليه وسلم- .[3]

وقد نظر إلى التفسير بالرأي (أو التأويل) على **"أنه تفسير غير موضوعي*** لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية ، بل يبدأ بموقفه الراهن محاولا أن يجد في النص سندا لهذا الموقف"** .[4]

---

(1) الأعراف/33 .

(2) محمد/24 .

(3) انظر : السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، مصدر سابق ، ج2/ص228 . وانظر أيضا : الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، مصدر سابق ، ج2/ص156 . فضل عباس ، إتقان البرهان في علوم القرآن ، ط1 ، دار الفرقان ، عمان ، 1997 ، ج2/ص245 .

* في مقابل التفسير بالمأثور الذي يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهما موضوعيا .

(4) نصر أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، مرجع سابق ، ص15 .

وتشير بعض كتب تفاسير القرآن الكريم ، بتعددها واختلافها في طريقة تناولها للنص القرآني ، ومن ثم اختلافها في المعاني التي يتوصل إليها كل تفسير منها ، إلى وجود شكل من أشكال الإقرار المضمر بتعذر وجود معنى واحد للنص- أي نص كان- . ولكن التفاسير لا تتناول أي نص ، بل تتناول نصا له قداسته ومكانته في الثقافة العربية الإسلامية ، ومن هنا جاءت صعوبة تناوله كما تُتناول بقية النصوص ، وتبدى الحرج على كل من يحاول الخوض فيه شرحا وتفسيرا .

ورغم ما أحاط به من قداسة وتهيُّب خشية الاستئثام بتفسيره تفسيرا يخالف ما يضمه بين دفتيه من معان ، يفاجأ الباحث في مكتبة تفسير القرآن الكريم بضخامتها وكثرة ما فيها من تفاسير تتنوع بتنوع مذاهب من تناول هذا النص المقدس بالتفسير ، واتجاهاتهم ، وميولهم .

ونظرا لكثرة التفاسير التي قامت حول النص القرآني كمًا ، وتنوعها بتنوع مذاهب المفسرين كيفا ، فإنه يجدر اختيار بعض هذه التفاسير نماذج على وجود ملامح إيجابية بصورة تطبيقية ، أي بالممارسة فقط ، في التراث العربي الإسلامي القديم ، بحيث يعكس كل تفسير منها مذهبا دينيا أو اتجاها فكريا محددا . والتفاسير التي سيشملها الجانب التطبيقي في هذا المبحث هي :

- تفسير القرآن العظيم ، لابن كثير الذي يمثل الاتجاه السني .
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، للزمخشري الذي يمثل الاتجاه المعتزلي .
- مجمع البيان في تفسير القرآن ، للطبرسي الذي يمثل الاتجاه الشيعي .
- تفسير القرآن الكريم ، لابن عربي الذي يمثل الاتجاه الصوفي .

ومن الممكن أن يتضمن التحليل بعض آراء للإمام الجعفري أبي حنيفة النعمان في كتابه (دعائم الإسلام) الذي يمثل فكر الجعفرية في اعتدال ووضوح .

وقد تم اختيار هذه التفاسير لأنها من أشهر التفاسير بصورة عامة ، كما أن كل تفسير منها يعد من أشهر التفاسير في المذهب أو الاتجاه الذي ينتمي إليه . بالإضافة إلى أنها واضحة الدلالة على اتجاهاتها في حدود المعقول ، دون تطرف زائد أو انحياز شديد يخرج بالتفسير إلى حيز الهوى والضلالة .

وقبل البدء في تتبع أقوال المفسرين حول الآيات القرآنية ، لا بد من محاولة معرفة المنهج الذي

اتبعه كل واحد من هؤلاء المفسرين الأربعة في تفسيره للنص القرآني ، والتعرف إلى الأدوات التي استخدمها كل منهم للوصول إلى معنى النص ، أو معانيه المختلفة عند من أقر منهم بوجود أكثر من معنى للنص القرآني .

الخطوات المنهجية التي اتبعها المفسرون في تفسيرهم النص القرآني..

اختلف المفسرون ، بصورة عامة ، في الطرق التي سلكوها لتفسير النص القرآني ، وذلك لاختلافهم فكرا ومذهبا . ويظهر الاختلاف واضحا بين المفسرين الذين سيشملهم الجانب التطبيقي في هذا الفصل لاختلاف ما يصدر عنه كل واحد منهم عما يصدر عنه الآخر من جهة الانتماء المذهبي .

وقد أدى هذا الاختلاف المذهبي إلى اختلاف في الطريقة التي اختارها كل منهم لتفسير القرآن على ضوئها ، فمنهم من اختار التفسير بالمأثور ، مثل ابن كثير الذي يسير على مذهب الجماعة ، ومنهم من اختار التفسير بالرأي أو التأويل ، مثل المفسر الصوفي ابن عربي ، ومنهم من كان بين هذا وذاك ، لعدم تصريحه بمنهج محدد ، أو لعدم تعيينه موقفا صريحا وواضحا يمكن تصنيفه في ضوئه .

أولا : من مقدمة تفسير ابن كثير..

يرى ابن كثير أن " الواجب على العلماء الكشف عن معاني كلام الله وتفسير ذلك وطلبه من مظانه وتعلم ذلك وتعليمه ، كما قال تعالى : ﴿**وإذ أخذ الله ميثاق الذين أوتوا الكتاب لتبيننه للناس ولا تكتمونه فنبذوه وراء ظهورهم واشتروا به ثمنا قليلا فبئس ما يشترون**﴾ .[1]

وهو في هذه المقدمة يرسم حدود منهجه الذي سيتبعه في تفسيره النص القرآني ، والذي ألمح إليه في السطور السابقة ، في قوله : (**وطلبه من مظانه**) ، فهو يعتمد اعتمادا كليا على النصوص التي تخدم تفسيره ، سواء أكانت هذه النصوص من القرآن نفسه ، أم السنة أم من أقوال الصحابة والتابعين .

يقول ابن كثير مجيبا على سؤال افترضه عن أحسن طرق التفسير ، إن "أصح الطرق في ذلك أن

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، تحقيق : عبد العزيز غنيم ومحمد أحمد عاشور ومحمد إبراهيم البنا ، كتاب الشعب ، القاهرة ، ج1 ، ص3 .

يفسر القرآن بالقرآن ، فما أُجمل في مكان فإنه قد بُسط في موضع آخر . فإن أعياك ذلك فعليك بالسنة فإنها شارحة للقرآن وموضحة له . . ولهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : **(ألا إني أوتيت القرآن ومثله معه)** يعني السنة . . . والغرض أنك تطلب تفسير القرآن منه ، فإن لم تجده فمن السنة كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لمعاذ حين بعثه إلى اليمن **(فبم تحكم؟ قال : بكتاب الله . قال : فإن لم تجد؟ قال : بسنة رسول الله ، قال : فإن لم تجد؟ قال : أجتهد رأيي . فضرب رسول الله صلى الله عليه وسلم في صدره وقال : الحمد لله الذي وفق رسول رسول الله لما يرضي رسول الله)**- وحينئذ إذا لم نجد التفسير في القرآن ولا في السنة رجعنا في ذلك إلى أقوال الصحابة ، فإنهم أدرى بذلك لما شاهدوا من القرائن والأحوال التي اختصوا بها . . لا سيما علماءهم وكبراءهم كالأئمة الأربعة الخلفاء الراشدين ، والأئمة المهتدين المهديين ، وعبد الله بن مسعود رضي الله عنهم" .(1)

فخلاصة منهج ابن كثير في تناوله للنص القرآني بالتفسير كما يلي :

1- تفسير القرآن بالقرآن .

2- تفسيره بالسنة .

3- تفسيره بأقوال الصحابة . الخلفاء الراشدين ، والأئمة المهتدين المهديين ، وعبد الله بن مسعود . بالإضافة إلى عبد الله بن عباس ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم وترجمان القرآن ، وذلك لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم دعا له بقوله : **(اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل)** .

4- أقوال التابعين . حيث يقول ابن كثير : **"إذا لم تجد التفسير في القرآن ولا في السنة ولا وجدته عند الصحابة ، فقد رجع كثير من الأئمة في ذلك إلى أقوال التابعين ، كمجاهد بن جبر ، فإنه كان آية في التفسير"** .(2)

ونلاحظ تجاوز ابن كثير عن قول معاذ (أجتهد رأيي) ، والذي يحتمل أن يكون المقصود به التأويل ، أو التفسير بالرجوع إلى العقل في حال تعذر الوصول إلى المعنى عن طريق النقل .

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1 ، ص3 .

(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص4 .

مما سبق يتضح أن ابن كثير يتبع في تفسيره طريقة التفسير بالمأثور التي يعتمد فيها على النقل لا على العقل ، وهو ينقل لنا عبر سطور مقدمته هذه رأيه أو فتواه في الطريقة الثانية للتفسير ، وهي التفسير بالرأي .

يقول ابن كثير : **"فأما تفسير القرآن بمجرد الرأي فحرام"** .[(1)] ويسوق على ذلك عددا من الأدلة من الحديث النبوي ، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم : **(من قال في القرآن برأيه أو بما لا يعلم فليتبوأ مقعده من النار)** . وقوله : **(من قال في القرآن برأيه فقد أخطأ)** .

إن ابن كثير يحرم أن يفسر القرآن بالرأي أو ما يسمى بالتأويل وهو يورد في سياق ذلك كل ما يمكنه الاستشهاد به من أحاديث نبوية ، وما روي عن الصحابة مما يوحي بتهيبهم من محاولة تفسير القرآن فيما لا علم لهم به ، فينقل مثلا عن عبد الله بن عمر قوله : **"ولقد أدركت فقهاء المدينة ، وإنهم ليعظمون القول في التفسير . . . وقال أبو عبيد حدثنا عبد الله بن صالح عن ليث عن هشام بن عروة ، قال : ما سمعت أبي يؤول آية من كتاب الله قط"** .[(2)]

وابن كثير لا يحرِّم التفسير بالرأي فقط ، بل يرى أن النص القرآني لا يحتمل سوى معنى واحد فقط ، وإن تعددت طرائق التعبير عنه ما بين المفسرين وقبلهم الصحابة والتابعين . أما رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد كان يفسر القرآن بآيات معدودات علمه إياهن جبريل عليه السلام ، وذلك لقول عائشة رضي الله عنها ، **"(ما كان النبي صلى الله عليه وسلم يفسر شيئا من القرآن إلا آيا بعدد علمهن إياه جبريل عليه السلام)"** .[(3)]

وأما أقوال التابعين وتابعيهم ومن بعدهم "فتذكر أقوالهم في الآية ، فيقع في عبارتهم تباين في الألفاظ يحسبها من لا علم عنده اختلافا فيحكيها أقوالا ، وليس كذلك ، فإن منهم من يعبر عن الشيء بلازمه أو بنظيره ، ومنهم من ينص على الشيء بعينه ، والكل بمعنى واحد في أكثر الأماكن ، فليتفطن اللبيب لذلك ، والله الهادي" .[(4)]

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1 ، ص5 .
(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص6 .
(3) المصدر السابق ، ج1 ، ص6 .
(4) المصدر السابق ، ج1 ، ص5 .

والذي يتضح من كلامه هذا أنه ينص على أمر محدد ، هو أن النص القرآني له معنى واحد ثابت ، ولا يحتمل تعدد التفاسير حوله ، على أنها وإن تعددت ، فهي كلها في الغالب بمعنى واحد ،لكن الذي يختلف هو طرائق التعبير عن هذا المعنى ، بدليل أنه حين يتحدث عن التفسير بالرأي وحرمته (عنده) يستشهد بحديث للرسول صلى الله عليه وسلم ، هو قوله : (**من قال في كتاب الله برأيه فأصاب فقد أخطأ**) ؛ "أي لأنه قد تكلف ما لا علم له به ، وسلك غير ما أمر به ، فلو أنه أصاب المعنى في نفس الأمر لكان قد أخطأ لأنه لم يأت الأمر من بابه كمن حكم بين الناس على جهل فهو في النار ، وإن وافق حكمه الصواب في نفس الأمر ، لكن يكون أخف جرما ممن أخطأ والله أعلم" .[1]

فهو هنا يشير إلى وجود معنى واحد ثابت يحمله النص قد يصيبه المفسر برأيه ، لكنه يرى أن الوصول إلى هذا المعنى لا يتم إلا باللجوء إلى واحد أو أكثر من المصادر السابقة التي يجب أن يرجع إليها المفسر ليفسر آية من كتاب الله عز وجل .

أما هذا المعنى فهو عند ابن كثير على أربعة أوجه ، يأخذها من نص الحديث الشريف في قوله عليه الصلاة والسلام : "(**أنزل القرآن على أربعة أحرف ، حلال وحرام لا يعذر أحد بالجهالة به ، وتفسير تفسره العرب ، وتفسير تفسره العلماء ، ومتشابه لا يعلمه إلا الله عز وجل ، ومن ادعى علمه سوى الله فهو كاذب**)" .[2]

1- فمن من المعاني ما هو واضح ، لا يختلف عليه أحد (أي أحد) في حله وحرمته .
2- ومنها ما تشترك العرب كلها في فهمه .
3- ومنها ما خص الله العلماء بمعرفتها دون غيرهم من الناس .
4- ومنها ما لا يعلمه إلا الله ، وهو ما أطلق عليه المتشابه .

ثانيا : من مقدمة الطبرسي في مجمع البيان في تفسير القرآن..

أما الطبرسي فقد تحدث في مقدمته حديثا مستفيضا عن الفرق بين التفسير والتأويل ، حيث

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1 ، ص5 .
(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص6 .

كان هذا الموضوع من القضايا المطروحة للنقاش في ذلك الحين بين المفسرين وعلماء الدين واللغة . ويبدأ بالتفريق بينهما من الناحية الاصطلاحية أولا فيقول : إن **"التفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل ، والتأويل رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر ، والتفسير البيان"** .(1)

ويذكر بعد ذلك أن أبا العباس المبرد لم يفرق بينهما وعدهما بمعنى واحد . ثم ذكر المعنى اللغوي للتفسير ، وهو من الفسر ، كما ذكر المعنى اللغوي للتأويل ، فقال : **"الفسر كشف المغطى ، والتأويل انتهاء الشيء ومصيره وما يؤول إليه أمره"** .(2)

ثم ذكر قول العلماء في التفسير ، وتهيب السلف من الخوض في تفسير القرآن بالرأي ، وميلهم إلى التفسير بالمأثور ، وذكر بعد ذلك رأيه ودلّل عليه من القرآن والسنة ، فقال : **"القول في ذلك أن الله سبحانه ندب إلى الاستنباط وأوضح السبيل إليه ومدح أقواما عليه فقال (لعلِمَه الذين يستنبطونه منهم) ، وذم آخرين على ترك تدبره والإضراب عن التفكر فيه ، فقال (أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها) . . . وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال (القرآن ذلول ذو وجوه فاحملوه على أحسن الوجوه) . وروي عن عبد الله بن عباس أنه قسم وجوه التفسير على أربعة أقسام : تفسير لا يعذر أحد بجهالته ، وتفسير تعرفه العرب بكلامها ، وتفسير يعلمه العلماء ، وتفسير لا يعرفه إلا الله عز وجل- وهذه الأقسام هي الأقسام نفسها التي ذكرها ابن كثير كما مرّ- فأما الذي لا يعذر أحد بجهالته فهو ما يلزم الكافة من الشرائع التي في القرآن وجمل دلائل التوحيد ، وأما الذي تعرفه العرب بلسانها فهو حقائق اللغة وموضوع كلامهم ، وأما الذي يعلمه العلماء فهو تأويل المتشابه وفروع الأحكام ، وأما الذي لا يعلمه إلا الله فهو ما يجري مجرى الغيوب وقيام الساعة"** .(3)

والملاحظ في كلام الطبرسي افتراقه في الرأي حول المتشابه عما ذهب إليه ابن كثير ؛ ففي حين ذهب ابن كثير إلى تصنيف المتشابه على أنه مما استأثر الله بعلمه ، أو كما قال ابن عباس إنه من

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، ط1 ، تحقيق : الحاج السيد هاشم الرسولي المحلاتي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، 1992 ، ج1 ، ص11 .
(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص11 .
(3) المصدر السابق ، ج1 ، ص11 .

التفسير الذي لا يعلمه إلا الله ، قال الطبرسي إن المتشابه من التفسير هو الذي يعلمه العلماء ، هو وفروع الأحكام .

ومما يثير الانتباه في كلام الطبرسي في تفريقه هذا بين التفسير والتأويل أنه يبدأ كلامه بما يوحي بميله إلى التفسير بالرأي أو التأويل ، ولكن يتضح في نهاية كلامه أنه رغم ميله إلى التأويل لا يرى إمكانية التأويل بأكثر من معنى ، أو قابلية النص القرآني لتعدد المعاني ، بل على العكس ، يوجد معنى واحد فقط ، ولا يجوز في ما ينسب إلى المتشابه من الآيات أن يكون المراد أكثر من معنى ، وإنما سمي متشابها لتشابه المراد منه بما ليس بمراد ، ويقول في ذلك **"وأما ما كان محتملا لأمور كثيرة ، أو لأمرين فلا يجوز أن يكون الجميع مرادا ، بل قد دلَّ الدليل على أنه لا يجوز أن يكون المراد به إلا وجها واحدا ، فهو من باب المتشابه لاشتباه المراد منه بما ليس بمراد ، فيحمل على الوجه الذي يوافق الدليل ، وجاز أن يقال إنه هو المراد ، وإن كان اللفظ مشتركا بين معنيين أو أكثر ، ويمكن أن يكون كل واحد من ذلك مرادا ، فلا ينبغي أن يقدم عليه بجسارة ، فيقال إن المراد به كذا قطعا ، إلا بقول نبي أو إمام مقطوع على صدقه ، بل يجوز أن يكون كل واحد مرادا على التفصيل ولا يقطَع عليه ولا يقلَّد أحد من المفسرين فيه ، إلا أن يكون التأويل مجمعا عليه ، فيجب اتباعه لانعقاد الإجماع عليه"** .(1)

وهو هنا في ختام حديثه عن التفريق بين التفسير والتأويل يبدو مناقضا نفسه فيما بدأ فيه ، حيث إن ما ختم به كلامه يوحي بأنه مع التفسير بالمأثور ، وهو الرجوع إلى قول النبي أو الإمام المقطوع على صدقه ، فكأنه يقول بتفسير القرآن بالسنة أو بأقوال الصحابة والتابعين ، وهذه هي مصادر التفسير بالمأثور ، على الرغم مما بدأ به من ميل إلى التفسير بالرأي .

ثالثا: من مقدمة الزمخشري في الكشاف..

لم يتحدث الزمخشري عن منهجه الذي سيتبعه في تفسيره على القدر نفسه من التوسع والاستفاضة اللذين تحدث بهما كل من ابن كثير والطبرسي ، ولكن توجد إشارات قليلة يمكن اعتمادها في محاولة تتبع خطى المنهج الذي اختاره ليسير عليه في تفسيره الموسوم بـ(الكشاف) . يقول الزمخشري : "اعلم أن متن كل علم وعمود كل صناعة طبقات العلماء فيه متدانية ، وأقدام

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1 ، ص12 .

الصناع فيه متقاربة أو متساوية . . . وإنما الذي تباينت فيه الرتب ، وتحاكت فيه الركب ، ووقع فيه الاستباق والتناضل ، وعظم فيه التفاوت والتفاضل ، حتى انتهى الأمر إلى أمد من الوهم متباعد ، وترقى إلى أن عد ألف بواحد ، ما في العلوم والصناعات من محاسن النكت والفقر ، **ومن لطائف معان يدق فيها مباحث للفكر** ، **ومن غوامض أسرار ، محتجبة وراء أستار** ، لا يكشف عنها من الخاصة إلا أوحدهم وأخصهم ، وإلا واسطتهم وفصهم ، وعامتهم عماة عن إدراك حقائقها بأحداقهم عناة في يد التقليد ، لا يمن عليهم بجز نواصيهم وإطلاقهم" .[1]

يبدو من كلام الزمخشري هذا أنه يرى أن من المعاني ما يصعب الوصول إليه إلا لفئة قليلة من الناس ، تملك صفات خاصة ، تؤهلها إلى الوصول إلى تلك المعاني اللطيفة ، المحتجبة بالأستار . ويفهم من كلامه هذا أنه يرى أن هناك معاني سطحية يتوصل إليها كل من قرأ كتاب الله عز وجل ، كما توجد أيضا معان دقيقة ، متخفية لا يتمكن من الوصول إليها إلا من وصفهم بأنهم الواسطة والفص من الخاصة ، في حين أن العامة عماة عن إدراك هذه المعاني . أي أن للنص القرآني عنده ظاهرا وباطنا ، وهو بهذا متوافق مع التفسير بالرأي الذي يرى أن القرآن حمال أوجه ، وكل مفسر يحمله على ما تبين له من الوجوه أنه متناسب مع مذهبه أو فكره .

رابعا : من مقدمة تفسير ابن عربي..

أما ابن عربي فيتحدث بإسهاب وتفصيل عن منهجه في تفسير الكتاب ، ويصرح بأن لآيات القرآن معنى أوليا يتوصل إليه بالتفسير ، ومعنى آخر خفيا يتوصل إليه بالتأويل ، ويذكر في تدليله على رأيه هذا حديث الرسول صلوات الله وسلامه عليه حين يقول : "**(ما نزل من القرآن آية إلا ولها ظهر وبطن ، ولكل حرف حد ، ولكل حد مطلع) . وفهمت منه أن الظهر هو التفسير ، والبطن هو التأويل ، والحد ما ينتهي إليه الفهوم من معنى الكلام ، والمطلع ما يصعد إليه منه فيطلع على شهود الملك العلام**" .[2]

ثم يذكر أقوال العلماء والتابعين ممن ذهبوا إلى تكفير مفسر القرآن برأيه ، وقال : "**وقيل : (من فسر برأيه فقد كفر ، وأما التأويل فلا يبقي ولا يذر ، فإنه يختلف بحسب أحوال المستمع وأوقاته**

(1) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1 ، ص ن .

(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، تحقيق : مصطفى غالب ، دار الأندلس ، بيروت ، ص4 .

في مراتب سلوكه ، وتفاوت درجاته ، وكلما ترقى عن مقامه انفتح له باب فهم جديد ، واطلع به على لطيف معنى عتيد)" .[1] وفي قوله إن التأويل يختلف بحسب أحوال المستمع ، وأوقاته . . ما يقربه من الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي ، والتي تقول إن التلقي يختلف باختلاف المتلقي ، أو باختلاف حاله التي يتلقى بها النص ، أو الزمان الذي يتلقى النص فيه ؛ فقد يتلقى نصا ما في ظروف زمانية ومكانية محددة ، ويفهمه أو يؤوله على معنى من المعاني ، ثم يتلقى النص ذاته وقد اختلفت تلك الظروف ، وتباعدت المدة الزمنية بين تلقيه الأول لهذا النص والتلقي الثاني له ، فتختلف طريقة تلقيه نتيجة للاختلافات التي طرأت على الظروف المحيطة بعملية التلقي من ناحية ، ومن ناحية أخرى للاختلافات التي تحدثها الظروف المحيطة بالمتلقي خلال ظروف زمنية محددة ، حيث تتطور الشخصية وتتحول من طور إلى طور .

ولكل ما سبق ، شرع ابن عربي في **"تسويد هذه الأوراق ، بما عسى يسمح به الخاطر ، على سبيل الاتفاق ، غير حائم بقعة التفسير ، ولا خائض في لجة من المطلعات ما لا يسعه التقرير ، مراعيا لنظم الكتاب وترتيبه ، غير معيد لما تكرر منه أو تشابه في أساليبه ، وكل ما لا يقبل التأويل عندي أو لا يحتاج إليه ، فما أوردته أصلا ، ولا أزعم أني بلغت الحد فيما أوردته ، كلا ، فإن وجوه الفهم لا تنحصر فيما فهمت ، وعلم الله لا يتقيد بما علمت . ."** .[2]

وهو هنا يشير إشارة مهمة إلى أن وجوه الفهم لا تنحصر فيما فهمه هو من النص القرآني الذي بين يديه ، إذ يوجد عدد كبير من المعاني التي لم يتوصل إليها قد يتوصل إليها غيره . وهذه نقطة مهمة عند ابن عربي ، وهو إدراكه لفكرة قابلية النص القرآني للتفسير والتأويل بأكثر من معنى ، مختلفا في رأيه هذا عن بقية المفسرين الثلاثة (ابن كثير- الطبرسي- الزمخشري) ، الذين صرح بعضهم بأحادية معنى النص القرآني ، وبعضهم لم يذكر رأيا محددا حول هذه الفكرة . أما ابن عربي فهو يصرح بوضوح عن إمكانية توصل غيره إلى معنى لم يتوصل إليه هو ، وعلم الله واسع لا يتقيد بما علم هو فقط .

ونظرا لتضمن القرآن الكريم على الآيات المحكمة بالإضافة إلى المتشابه منها ، فلن يتناول التطبيق النص القرآني كاملا ، ولا سورا كاملة ، ولكنه سيتناول من بعض السور الآيات التي كانت موضع خلاف بين هؤلاء المفسرين على اختلاف مذاهبهم ، وكثر حولها الجدال بينهم .

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ص5 .

(2) المصدر السابق ، ص5 .

التطبيق..

1) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة البقرة..

1- قال تعالى : ﴿ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين (2)﴾

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية حول لفظة واحدة منها هي لفظة (المتقين) ، وذلك تبعا لما تمليه عقيدة كل منهم عليه ، وحسبما يوجهه إليه فهمه لها ، لأن تعريف المتقي محل خلاف بين المذاهب الإسلامية المختلفة التي لم تتفق حول تعريفها لأمور تقع في صلب العقيدة الإسلامية .

فابن كثير ، الذي يسير على مذهب الجماعة ، فسر المتقي بأنه المؤمن ، وذلك باستقراء آراء الصحابة والتابعين الذين لم يفرقوا بين التقوى والإيمان ، فقال : المتقين "المؤمنين . . . وعن ابن عباس (للمتقين) قال : **المؤمنين الذين يتقون الشرك بي ، ويعملون بطاعتي** . . . " .[1]

أما الزمخشري ، صاحب الاتجاه المعتزلي فقد رأى أن المتقي "في الشريعة الذي يقي نفسه تعاطي ما يستحق به العقوبة من فعل أو ترك . واختلف في الصغائر وقيل الصحيح أنه لا يتناولها ، لأنها تقع مكفرة عن مجتنب الكبائر . وقيل : يطلق على الرجل اسم المؤمن لظاهر الحال ، **والمتقي لا يطلق إلا عن خبرة** ، كما لا يجوز إطلاق العدل إلا على المختبر" .[2]

أما ابن عربي ، فقد عرف المتقين بأنهم "الذين يتقون الرذائل والحجب المانعة لقبول الحق فيه . . . والمتقون في هذا الموضع هم : المستعدون الذين بقوا على فطرتهم الأصلية ، واجتنبوا رين الشرك والشك لصفاء قلوبهم ، وزكاء نفوسهم ، وبقاء نورهم الفطري ، فلم ينقضوا عهد الله ، **وهذه التقوى مقدمة على الإيمان**" .[3]

نلاحظ أن الزمخشري يتفق مع ابن عربي في تقديم مرتبة التقوى على الإيمان ، في حين أن ابن كثير لا يفرق بينهما ، فكل مؤمن متق عنده .

2 - قال تعالى : ﴿الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون (3)﴾

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص61-62 .

(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص36 .

(3) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1 ، ص16-15 .

توقف المفسرون عند قوله تعالى ﴿**ومما رزقناهم ينفقون**﴾ ، وتساءلوا عن سبب إضافة الرزق إلى ذاته عز وجل ، فقد ذكر ابن كثير آراء عدة حوله ، منها : أن هذا الرزق هو **"زكاة أموالهم . . . وعن أناس من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم (ومما رزقناهم ينفقون) قال : هي نفقة الرجل على أهله ، وهذا قبل أن تنزل الزكاة"** .(1)

ورأى الزمخشري أن في إسناد الفعل (رزق) إلى الله تعالى **"إعلام بأنهم ينفقون الحلال الطلق الذي يستأهل أن يضاف إلى الله ، ويسمى رزقا منه"** .(2) وعلق أحمد على قول الزمخشري هذا أيضا بأنه من بدع القدرية ، الذين يزعمون أن الله لا يرزق إلا الحلال ، **وأما الحرام فالعبد يرزقه لنفسه حتى يقسمون الأرزاق قسمين : هذا لله بزعمهم ، وهذا لشركائه . وإذا أثبتوا خالقا غير الله ، فلا يأنفون عن إثبات رازق غيره . أما أهل السنة فلا خالق ولا رازق في عقدهم إلا الله سبحانه ، تصديقا بقوله تعالى (هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض ، لا إله إلا هو فأنى تؤفكون)** .(3)

أما الطبرسي فيفسر قوله تعالى : ﴿**وما رزقناهم ينفقون**﴾ بأنه **ومما أعطيناهم وملكناهم يخرجون على وجه الطاعة** . وحكي عن ابن عباس أنه الزكاة المفروضة ، وعن ابن مسعود أنه نفقة الرجل على أهله لأن الآية نزلت قبل وجوب الزكاة . وعن الضحاك هو التطوع بالنفقة . وروي . . أن معناه ومما علمناهم يبثون . **والأولى حمل الآية على عمومها وحقيقة الرزق هو ما صح أن ينتفع به المنتفع ، وليس لأحد منعه منه . وهذه الآية تدل على أن الحرام لا يكون رزقا لأنه تعالى مدحهم بالإنفاق مما رزقهم والمنفق من الحرام لا يستحق المدح على الإنفاق** .(4)

3- قال تعالى : ﴿ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم(7)﴾

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية ، وكان خلافهم حول الفعل (ختم) تحديدا ، الذي يعني الطبع والتغطية . أما ابن كثير فقد نقل قول ابن جرير ، فقال : "قال ابن جرير : أخبر رسول الله صلى

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص65-66 .
(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص40 .
(3) انظر : حاشية أحمد على الكشاف ، ج1/ص40 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص48 .

الله عليه وسلم أن الذنوب إذا تتابعت على القلوب أغلقتها ، وإذا أغلقتها **أتاها حينئذ الختم من قبل الله تعالى والطبع** ، فلا يكون للإيمان إليها مسلك ، ولا للكفر عنها مخلص ، فذلك هو الختم والطبع الذي ذكر في قوله تعالى : ﴿**ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم**﴾ نظير الطبع والختم على ما تدركه الأبصار من الأوعية والظروف ، التي لا يوصل إلى ما فيها إلا بفض ذلك عنها ثم حلها ، فكذلك لا يصل الإيمان إلى قلوب من وصف الله أنه **ختم على قلوبهم وعلى سمعهم** إلا بعد فض خاتمه وحله رباطه" .[1]

فالختم على هذا القول هو الطبع ، والفاعل هو الله –عز وجل– ، بدليل قوله (من وصف الله أنه ختم على قلوبهم) ، وهذا معتقد أهل السنة الذين يرون أن الأفعال جميعها مخلوقة لله .

أما الزمخشري فقد حاول البعد بالفعل عن إسناده إلى ذات الله عز وجل لأنه في رأيه يتعالى عن الأفعال القبيحة ، والختم منها ، لذلك فهو ينحرف بالآية إلى معنى آخر يختلف عما يراه ابن كثير مثلا الذي يذهب إلى التفسير بالمأثور ، ويحملها على المجاز ، فيقول في تفسيره لهذه الآية : "لا ختم ولا تغشية ثم على الحقيقة ، وإنما هو من باب المجاز ، ويحتمل أن يكون من كلا نوعيه وهما الاستعارة والتمثيل . . . . فإن قلت : لم أسند الختم إلى الله تعالى وإسناده إليه يدل على المنع من قبول الحق والتوصل إليه بطرقه وهو قبيح ، والله يتعالى عن فعل القبيح علوا كبيرا لعلمه بقبحه وعلمه بغناه عنه؟ . . قلت : القصد إلى صفة القلوب بأنها كالمختوم عليها . وأما إسناد الختم إلى الله عز وجل ، فلينبه على أن هذه الصفة في فرط تمكنها وثبات قدمها كالشيء الخلقي غير العرضي" .[2]

ويتضح مذهب المعتزلة في قوله (والله يتعالى عن فعل القبيح) ، أما عند أهل السنة فإنه تعالى يخلق الشر كما يخلق الخير ، إذ لا خالق غيره تعالى .

أما الطبرسي فيذكر عددا من المعاني والتأويلات التي يحتملها لفظ (ختم) في هذه الآية ، ولكنه توقف عند الوجه الأخير منها ، وذكر ما يدلل به عليه ، وكأنه إليه أميل ، وهو قوله : إن الله "وصف **من ذمه بهذا الكلام بأن قلبه ضاق عن النظر والاستدلال فلم ينشرح له فهو خلاف من ذكره في قوله ﴿أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه﴾** ، ومثل قوله : ﴿**أم على قلوب**

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص71 .

(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص50-48 .

أقفالها﴾ . . ويقوي ذلك أن المطبوع على قلبه وصف بقلة الفهم بما يسمع من أجل الطبع ، فقال (بل طبع الله عليها بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلا) . وقال : ﴿وطبع على قلوبهم فهم لا يفقهون﴾" .[1]

ويرى ابن عربي أن هذا من قبيل الاستعارة أيضا ، والمراد بها بيان أن هؤلاء هم "أصحاب النار ، سدت عليهم الطرق ، وأغلقت عليهم الأبواب ، إذ القلب هو المشعر الإلهي الذي هو محل الإلهام ، فحجبوا عنه بختمه . والسمع ، والبصر ، هما المشعران الإنسانيان ، أي الظاهران اللذان هما بابا الفهم والاعتبار ، فحرموا عن جدواهما ، لامتناع نفوذ المعنى فيهما إلى القلب ، فلا سبيل لهم في الباطن إلى العلم الذوقي الكشفي ، ولا في الظاهر إلى العلم التعلمي والكسبي ، فحبسوا في سجون الظلمات ، فما أعظم عذابهم" .[2]

4- قال تعالى : ﴿يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشعرون (9)﴾

اختلف المفسرون حول الفعل (يخادعون) من حيث إسناده إلى المنافقين ووقوعه على الله عز وجل .

قال ابن كثير : "وقوله تعالى : **﴿يخادعون الله والذين آمنوا﴾** ، أي بإظهارهم ما أظهروه من الإيمان مع إسرارهم الكفر ، يعتقدون بجهلهم أنهم يخدعون الله بذلك ، وأن ذلك نافعهم عنده ، وأنه يروج عليه كما يروج على بعض المؤمنين" .[3] يعني وما يشعرون من أنفسهم أن الله يخادعهم ، وإلا فإنهم على علم بأنهم يخادعون الله بنفاقهم ويظنون أن الله يخفى عليه صنيعهم .

أما الزمخشري فيسوق تفسيره لهذه الآية على صيغة سؤال كعادته ، فيقول : فإن قلت : كيف **ذلك ومخادعة الله والمؤمنين لا تصح لأن العالم الذي لا تخفى عليه خافية لا يخدع ، والحكيم الذي لا يفعل القبيح لا يخدع ، والمؤمنون وإن جاز أن يخدعوا لم يجز أن يخدعوا** . قلت : فيه وجوه . أحدها : أن يقال كانت صورة صنعهم مع الله صورة صنع الخادعين . وصورة صنع الله معهم صورة صنع الخادع . والثاني : أن يكون ذلك ترجمة عن معتقدهم وظنهم أن الله ممن يصح خداعه ؛ لأن من كان ادعاؤه الإيمان بالله نفاقا لم يكن عارفا بالله ولا بصفاته ، ولا أن لذاته تعلقا بكل معلوم ،

---

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص55-56 .

(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص19 .

(3) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص73 .

ولا أنه غني عن فعل القبائح ؛ فلم يبعد من مثله تجويز أن يكون الله في زعمه مخدوعا . . وتجويز أن يدلس على عباده ويخدعهم . والثالث : أن يذكر الله تعالى ويراد الرسول صلى الله عليه وسلم ؛ لأنه خليفته في أرضه .[1]

ويحاول الزمخشري أن يبتعد بمعنى الآية عن نسبة فعل الخدع إلى الله تعالى ، أو أن يوقع عليه الفعل من قبل المنافقين ، ولذلك لجأ إلى التمثيل . ومن مظاهر مذهبه الاعتزالي في تفسيره هذا قوله عن الله عز وجل (إنه غني عن فعل القبائح) ، وهذا ما خالف فيه أهل السنة إذ يرى أن في الكائنات ما ليس مخلوقا لله تعالى ؛ لأنه قبيح على زعمه كالمفهوم من الخداع في هذه الآية .

ومثله في تفسيره هذا الطبرسي الذي يقول في تفسير الآية : إن معنى قوله ﴿**يخادعون الله**﴾ أي يعملون عمل المخادع ، لأن الله تعالى لا يصح أن يخادعه من يعرفه ويعلم أنه لا يخفى عليه خافية . وقيل المعنى : يخادعون رسول الله لأن طاعته طاعة الله ومعصيته معصية الله فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه ، وهذا كقوله تعالى : ﴿**وإن يريدوا أن يخدعوك**﴾ .[2] ويفصل الطبرسي في حديثه عن هذه الآية بحديثه عن المفاعلة وجواز وقوعها من طرف واحد أو اشتراط طرفين لها ، فيقول إن "المفاعلة قد تقع من واحد كقولهم عافاه الله . . فكذلك يخادعون إنما هو من واحد ، فمعنى يخادعون يظهرون غير ما في نفوسهم . . . ومعنى قوله ﴿**وما يخدعون إلا أنفسهم**﴾ أنهم وإن كانوا يخادعون المؤمنين في الظاهر فهم يخادعون أنفسهم لأنهم يظهرون لها بذلك أنهم يعطونها ما تمنت وهم يوردونها به العذاب الشديد فوبال خداعهم راجع إلى أنفسهم" .[3]

فالطبرسي يشترك مع الزمخشري في أنه لا ينسب فعل الخدع إلى الله تعالى ، والمقصود إما يعملون عمل المخادع ، أو على حذف مضاف . أما من جهته سبحانه وتعالى ، فإنه بريء عند الطبرسي من عمل الخدع ، لأن المخادعة عنده قد تقع من طرف واحد فقط ، ودلل عليه بأمثلة حية من اللغة العربية .

وفي الوقت الذي يرى فيه الطبرسي أن المفاعلة قد تقع من واحد ، يذهب ابن عربي إلى أن

---

(1) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص56-58 .

(2) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص58 .

(3) المصدر السابق ، ج1/ص58 .

"المخادعة استعمال الخدع من الجانبين ، وهو إظهار الخير واستبطان الشر ، ومخادعة الله مخادعة رسوله ، لقوله : ﴿من يطع الرسول فقد أطاع الله﴾ . . . فخداعهم لله وللمؤمنين إظهار الإيمان والمحبة ، واستبطان الكفر والعداوة ، وخداع الله والمؤمنين إياهم مسالمتهم ، وإجراء أحكام الإسلام عليهم بحقن الدماء وحصن الأموال ، وغير ذلك ، وادخار العذاب الأليم . . لكن الفرق بين الخداعين أن خداعهم لا ينجح إلا في أنفسهم بإهلاكها وتحسيرها ، وإيراثها الوبال والنكال" .[1]

5- قال تعالى : ﴿أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق ، يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت ، والله محيط بالكافرين(19) يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ، ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير(20)﴾

فسر ابن كثير (البرق) في قوله تعالى : **﴿فيه ظلمات ورعد وبرق﴾** بأنه "ما يلمع في قلوب المنافقين في بعض الأحيان من نور الإيمان ، ولهذا قال : **﴿يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت ، والله محيط بالكافرين﴾** : أي ولا يجدي عنهم حذرهم شيئا ، لأن الله محيط بقدرته ، وهم تحت مشيئته وإرادته . . ثم قال : **﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم﴾** : أي لشدته وقوته في نفسه ، وضعف بصائرهم ، وعدم ثباتها للإيمان ، . . **﴿وإذا أظلم عليهم قاموا﴾** : أي كلما ظهر لهم من الإيمان شيء استأنسوا به واتبعوه ، وتارة تعرض لهم الشكوك أظلمت قلوبهم فوقفوا حائرين" .[2]

أما الزمخشري فيماثل تفسيره للآية تفسير ابن كثير السائر على منهج السلف في تفسيرهم النص القرآني ، إلا في قوله تعالى : **﴿إن الله على كل شيء قدير﴾** ، حيث يظهر فيه معتقده الاعتزالي ، فيقول : "فإن قلت : كيف قيل **﴿على كل شيء قدير﴾** وفي الأشياء ما لا تعلق به للقادر **كالمستحيل ، وفعل قادر آخر؟** قلت : مشروط في حد القادر أن لا يكون الفعل مستحيلا ؛ فالمستحيل مستثنى في نفسه عند ذكر القادر على الأشياء كلها ، فكأنه قيل : على كل شيء مستقيم قدير . ونظيره : فلان أمير على الناس ، أي على من وراءه منهم ، ولم يدخل فيهم نفسه وإن كان من جملة الناس . وأما الفعل بين قادرين فمختلف فيه" .[3]

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص20 .
(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص83 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص88 .

يتضح من قوله هذا أثر مذهبه الاعتزالي على فهمه للآية ، لأنه يقر فيها بوجود قادر آخر غير الله عز وجل ، ويقول بتعذر بعض الأفعال عليه وهي ما سماها المستحيل .

وقال الطبرسي : ﴿**يكاد البرق يخطف أبصارهم**﴾ المراد يكاد ما في القرآن من الحجج النيرة يخطف قلوبهم من شدة إزعاجها إلى النظر في أمور دينهم كما أن البرق يكاد يخطف أبصار أولئك (كلما أضاء لهم مشوا فيه) لاهتدائهم إلى الطريق بضوء البرق ، كذلك المنافقون ، كلما دعوا إلى خير وغنيمة أسرعوا ، وإذا وردت شدة على المسلمين تحيروا لكفرهم ووقفوا كما وقف أولئك في الظلمات متحيرين . . . وقيل إن قوله سبحانه ﴿**إن الله على كل شيء قدير**﴾عام ، فهو قادر على الأشياء كلها على ثلاثة أوجه : على المعدومات بأن يوجدها ، وعلى الموجودات بأن يفنيها ، وعلى مقدور غيره بأن يقدر عليه ويمنع منه . وقيل هو خاص في مقدوراته دون مقدور غيره ، فإن مقدورا واحدا بين قادرين لا يمكن أن يكون لأنه يؤدي إلى أن يكون الشيء الواحد موجودا مهدوما" .(1)

أما ابن عربي فقد فسره تفسيرا رمزيا على مذهب الصوفية ، وذكر أن "الظلمات هي الصفات النفسانية . . والرعد هو التهديد الإلهي . . والبرق هواللوامع النورية ، والتنبهات الروحية عند سماع الوعد وتذكير الآلاء والنعماء ، مما يطمعهم ويرجيهم فيفيدهم أدنى شوق وميل إلى الإجابة ، ومعنى ﴿**يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت**﴾ يتشاغلون عن الفهم بالملاهي والملاعب عند سماع آيات الوعيد ، ولكن لا ينجع فيهم فيقطعهم عن اللذات الطبيعية بهمّ الآخرة . . والله قادر عليهم ، قاطع إياهم ، عن تلك اللذات المألوفة ، بالموت الطبيعي ، فلا فائدة لحذرهم . ﴿**يكاد البرق**﴾ أي اللامع النوري يخطف أبصارهم ، أي عقولهم المحجوبة بالنعاس عن نور الهداية والكشف . . ﴿**كلما أضاء لهم مشوا فيه**﴾ ، أي ترقوا وقربوا من قبول الحق والهدى ، ﴿**وإذا أظلم عليهم قاموا**﴾ ، أي ثبتوا على حيرتهم في ظلمتهم ، ﴿**ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم**﴾ لطمس أفهامهم وعقولهم ، ومحا نور استعدادهم كما للفريق الأول فلم يتأثروا بسماع الوحي أصلا . ﴿**إن الله على كل شي قدير**﴾ الشيء الموجود الخارجي الواجب والممكن ، والموجود الذهني الممكن والممتنع ، إذ اللاشيء هو المعدوم والصرف ، الذي ليس في الذهن ولا في الخارج ، لكن تعلق القدرة به خصصه بالممكن ، وأخرج عنه الواجب والممتنع ، بدليل العقل" .(2)

---

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص72-73 .

(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص26 .

6- ﴿**يا أيها الناس اعبدوا ربكم الذي خلقكم والذين من قبلكم لعلكم تتقون (21) الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقا لكم ، فلا تجعلوا لله أندادا وأنتم تعلمون (22)**﴾ .

حمل ابن كثير الآيات على ظاهرها ، وفسرها بأنه سبحانه يخبر عن النعم التي أنعم بها على الناس "بأن جعل لهم الأرض فراشا ، أي مهدا كالفراش مقررة موطأة مثبتة بالرواسي الشامخات ، والسماء بناء ، وهو السقف ، . . وأنزل لهم من السماء ماء – والمراد به السحاب هاهنا – في وقته عند احتياجهم إليه ، فأخرج لهم به من أنواع الزروع والثمار . . رزقا لهم ولأنعامهم . . ﴿**فلا تجعلوا لله أنداداً وأنتم تعلمون**﴾ : أي لا تشركوا بالله غيره من الأنداد التي لا تنفع ولا تضر ، وأنتم تعلمون أنه لا رب لكم يرزقكم غيره ، وقد علمتم أن الذي يدعوكم إليه الرسول صلى الله عليه وسلم من توحيده هو الحق الذي لا شك فيه" .[1]

ولم يختلف الزمخشري في تفسير هذه الآية إلا بتوقفه عند لفظة (لعل) التي قال إنها "واقعة في الآية موقع المجاز لا الحقيقة ، لأن الله عز وجل خلق عباده ليتعبدهم بالتكليف ، وركب فيهم العقول والشهوات ، وأزاح العلة في أقدارهم وتمكينهم وهداهم النجدين ، ووضع في أيديهم زمام الاختيار ، **وأراد منهم الخير والتقوى**" .[2]

فقوله (وأراد منهم الخير والتقوى) يشير إلى مذهبه الاعتزالي ، الذي ينص على أنه تعالى لا يريد إلا الخير وإن وقع خلافه . أما عند أهل السنة فالله تعالى أراد من كل إنسان ما وقع منه من خير أو شر .[3]

أما الطبرسي فقد شابه تفسيره تفسير ابن كثير إلا في قوله تعالى﴿**وأنتم تعلمون**﴾ ، إذ ذكر عدة وجوه ليس من بينها الوجه الذي ذكره ابن كثير . قال الطبرسي : "يحتمل قوله تعالى ﴿**وأنتم تعلمون**﴾ وجوها : أحدها ، أن يريد أنكم تعلمون أن الأصنام التي تعبدونها لم تنعم عليكم بهذه النعم التي عددناها ولا بأمثالها وأنها لا تضر ولا تنفع . وثانيها ، أن يريد أنكم تعقلون وتميزون ومن

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص86-87 .

(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص92 .

(3) انظر : حاشية أحمد على الكشاف ، ج1/ص92 .

كان بهذه الصفة فقد استوفى شرائط التكليف ولزمته الحجة وضاق عذره في التخلف عن النظر وإصابة الحق . وثالثها ، ما قاله مجاهد وغيره أن المراد بذلك أهل التوراة والإنجيل دون غيرهم أي تعلمون ذلك في الكتابين" .[1]

ويستمر ابن عربي في فهمه للنص فهما رمزيا ، فيقول مفسرا هذه الآية : **"إن الله مهد لهم أراضي نفوسهم ، وبنى عليها سماوات أرواحهم ، وأنزل من تلك السماوات ماء علم توحيد الأفعال ، فأخرج به من تلك الأرض نبات الاستسلام ، والأعمال والطاعات ، والأخلاق الحسنة ليرزق قلوبهم منها ثمرات الإيقان ، والأحوال والمقامات ، كالصبر والشكر والتوكل"** .[2]

7- وقال تعالى : **﴿وقالوا قلوبنا غلف بل لعنهم الله بكفرهم فقليلا ما يؤمنون (88)﴾**

قال ابن كثير عن لفظة (غلف) نقلا عن غيره من المفسرين عدة معان ، منها : في أكنة ، أو القلوب المطبوع عليها ، أو عليها غشاوة ، عليها طابع ، أو في غلاف فلا يصل إليه ما تقول ، أو لم تختن . وأيضا : "عن ابن عباس في قوله : **﴿وقالوا قلوبنا غلف﴾** ، قال : قالوا قلوبنا مملوءة علما لا تحتاج إلى علم محمد ولا غيره . . . كانوا يمنون بعلم التوراة ، ولهذا قال تعالى : **﴿بل لعنهم الله بكفرهم فقليلا ما يؤمنون﴾** ، أي : ليس الأمر كما ادعوا بل قلوبهم ملعونة مطبوع عليها ، كما قال في سورة النساء : **﴿وقولهم قلوبنا غلف بل طبع عليها الله بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلا﴾** .[3]

أما الزمخشري فيرى أن معنى قوله تعالى ، على لسانهم **﴿قلوبنا غلف﴾ أي هي خلقة وجبلة مغشاة بأغطية لا يتوصل إليها ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم ولا تفقهه ، مستعار من الأغلف الذي لم يختن ، كقولهم : قلوبنا في أكنة مما تدعونا إليه . ثم رد الله أن تكون قلوبهم مخلوقة كذلك لأنها خلقت على الفطرة والتمكن من قبول الحق ، بأن الله لعنهم وخذلهم بسبب كفرهم ، فهم الذين غلفوا قلوبهم بما أحدثوا من الكفر الزائغ عن الفطرة وتسببوا بذلك لمنع الألطاف التي تكون للمتوقع إيمانهم وللمؤمنين ﴿فقليلا ما يؤمنون﴾ فإيمانا قليلا يؤمنون"** .[4]

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ، ج1/ص76 .
(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكبير ، مصدر سابق ، ج1/ص28 .
(3) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص177 .
(4) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص163-164 .

ولا شك أن آثار مذهبه الاعتزالي تبدو واضحة في رأيه هذا حول أن تكون قلوبهم مخلوقة على الكفر ، أو هم الذين خلقوا الكفر فيها . فالله عنده لا يخلق إلا الأفعال الحسنة ، ومن العدل ، وهذا من الأصول الخمسة عند المعتزلة ، أن يخلق قلوب الناس جميعا على الفطرة فلا تكون قلوب بعضهم مجبولة على الكفر ، لأنه إن عذبهم على كفرهم لن يكون ذلك عدلا ، والله يتعالى عن القبائح ، والظلم منها .

ويذكر الطبرسي أكثر من معنى على قوله تعالى : ﴿**قلوبنا غلف**﴾ ، تختلف باختلاف طريقة نطق عين كلمة (غلف) ، لكنه يذكر في نهاية تفسيره لهذه الآية ما يناسب مذهبه قائلا : "والذي يليق بمذهبنا أن يكون المراد به لا إيمان لهم أصلا وإنما وصفهم بالقليل كما يقال : قل ما رأيت هذا قط ، أي : ما رأيت هذا قط ، وإن جعلت قليلا نصبا على الحال ، أي : يؤمنون قليلا فمعناه لا يؤمن به إلا نفر قليل كعبد الله بن سلام وأصحابه . وفي هذه الآية رد على المجبرة لأن هؤلاء اليهود قالوا مثل ما يقولونه من أن على قلوبهم ما يمنع من الإيمان ويحول بينها وبينه فكذبهم الله تعالى في ذلك بأن لعنهم وذمهم ولو كانوا صادقين لما استحقوا اللعن والطرد ولكان الله سبحانه قد كلفهم ما لا يطيقونه" .[1] فكأن الطبرسي يشترك مع الزمخشري في نفي خلق القلوب أصلا على الكفر ، أو وجود ما يمنع وصول الإيمان إليها جبلة ، بدليل لعن الله عز وجل لليهود على قولهم هذا .

8- ﴿الله لا إله إلا هو الحي القيوم ، لا تأخذه سنة ولا نوم ، له ما في السماوات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه ، يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء ، وسع كرسيه السماوات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم (255)﴾

يرى ابن كثير ، نقلا عن ابن عباس ، أن كرسي الله عز وجل هو "علمه ، وقال آخرون : الكرسي موضع القدمين . والعرش لا يقدر قدره إلا الله عز وجل" .[2] فأهل السنة لا يترددون بأن يقولوا إن للرحمن كرسيا وعرشا ، على عكس المعتزلة الذين ينكرون ذلك على الله حتى لا ينسبوا إليه صفة الجسمية .

يقول الزمخشري : "في قوله ﴿**وسع كرسيه**﴾ أربعة أوجه : أحدها أن كرسيه لم يضق عن

---

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص200-201 .

(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج1/ص457 .

السماوات والأرض لبسطته . وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط . ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد . . . والثاني : وسع علمه ، وسمي العلم كرسيا تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم . والثالث ، وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك . والرابع ، ما روى أنه خلق كرسيا هو بين يدي العرش دونه السماوات والأرض ، وهو إلى العرش كأصغر شيء" .[1]

ويتفق معه الطبرسي أيضا الذي ذكر أربعة أوجه الثلاث الأول منها هي ذاتها التي ذكرها الزمخشري ، أما الوجه الرابع ، فهو "أن الكرسي سرير دون العرش" .[2]

ويقول ابن عربي إن كرسي الله عز وجل هو علمه أيضا ، "إذ الكرسي مكان العلم الذي هو القلب ، كما قال أبو يزيد البسطامي رحمه الله : (لو وقع العالم وما فيه ألف ألف مرة في زاوية من زوايا قلب العارف ما أحس به لغاية سعته) . ولهذا قال الحسن كرسيه عرشه مأخوذا من قوله عليه السلام : (قلب المؤمن من عرش الله) والكرسي ، في اللغة ، عرش صغير لا يفضل عن مقعد القاعد ، شبه القلب به تصويرا وتخيلا لعظمته وسعته . وأما العرش المجيد الأكبر ، فهو الروح الأول ، وصورتها ومثالهما في الشاهد الفلك الأعظم ، والثامن المحيط بالسماوات السبع وما فيهن" .[3]

2) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة آل عمران..

9- قال تعالى : ﴿هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب (7)﴾ .

يفسر ابن كثير هذه الآية بأنها إخبار من الله تعالى "أن في القرآن آيات بينات واضحات الدلالة ، لا التباس فيها على أحد من الناس ، ومنه آيات أخر فيها اشتباه في الدلالة على كثير من الناس أو بعضهم ، فمن رد ما اشتبه عليه إلى الواضح منه ، وحكم محكمه على متشابهه عنده ، فقد اهتدى . ومن عكس انعكس . . . ﴿**فأما الذين في قلوبهم زيغ**﴾ أي : ضلال وخروج عن الحق

(1) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص301 .
(2) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص468 .
(3) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص143 .

إلى الباطل ﴿**فيتبعون ما تشابه منه**﴾ أي : **إنما يأخذون منه بالمتشابه الذي يمكنهم أن يحرفوه إلى مقاصدهم الفاسدة وينزلوه عليها ، لاحتمال لفظه لما يصرفونه** ، فأما المحكم فلا نصيب لهم فيه ، لأنه دامغ لهم وحجة عليهم ، ولهذا قال ﴿**ابتغاء الفتنة**﴾أي : الإضلال لأتباعهم ، إيهاما لهم أنهم يحتجون على بدعتهم بالقرآن ، وهذا حجة عليهم لا لهم" .(1)

واختلف العلماء في قوله تعالى : ﴿**وما يعلم تأويله إلا الله**﴾ ، حيث إن لفظة تأويل بحد ذاتها ملبسة ، ويذكر ابن كثير أن "من العلماء من فصل في هذا المقام ، فقال : التأويل يطلق ويراد به في القرآن معنيان ، أحدهما : التأويل بمعنى حقيقة الشيء ، وما يؤول أمره إليه ، فإن أريد بالتأويل هذا ، فالوقف على الجلالة ، لأن حقيقة الأمور وكنهها لا يعلمه على الجلية إلا الله عز وجل ، ويكون قوله : ﴿**والراسخون في العلم**﴾ مبتدأ و﴿**يقولون آمنا به**﴾ خبره . وأما إن أريد بالتأويل المعنى الآخر وهو التفسير والتعبير والبيان عن الشيء ، فالوقف على ﴿**الراسخون في العلم**﴾ لأنهم يعلمون ويفهمون ما خوطبوا به بهذا الاعتبار ، وإن لم يحيطوا علما بحقائق الأشياء على كنه ما هي عليه" .(2)

نلاحظ أن ابن كثير يورد الاحتمالين على أنهما جائزان ، دون أن يرجح أحدهما على الآخر . أما الزمخشري ، الذي يرى أن القرآن فيه ظاهر وباطن ، فقد مال إلى الرأي القائل بالوقف على ﴿**في العلم**﴾ ، حيث قال في ذلك بعد أن فسر ما سبقها على نحو ما فسره به ابن كثير : "﴿**وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم**﴾ **أي لا يهتدي إلى تأويله الحق الذي يجب أن يحمل عليه إلا الله وعباده الذين رسخوا في العلم ، أي ثبتوا فيه وتمكنوا وعضوا فيه بضرس قاطع** . ومنهم من يقف على قوله ﴿**إلا الله**﴾ ، ويبتدئ ﴿**والراسخون في العلم يقولون**﴾ . ويفسرون المتشابه بما استأثر الله بعلمه ، وبمعرفة الحكمة فيه من آياته ، كعدد الزبانية ونحوه : **والأول هو الوجه**" .(3)

ويتفق الطبرسي مع ابن كثير في الرأيين اللذين ذكرهما حول موضع الوقف في الآية ، وعدم ترجيحه لأي منهما إذ يقول : "﴿**وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم**﴾ أي : الثابتون في العلم الضابطون له المتقنون فيه . واختلف في نظمه وحكمه على قولين : **أحدهما** ، أن

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج2/ ص4-9 .
(2) المصدر السابق ، ج2/ص4-9 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص338 .

﴿الراسخون﴾ معطوف على **﴿الله﴾** بالواو على معنى أن تأويل المتشابه لا يعلمه إلا الله وإلا الراسخون في العلم فإنهم يعلمونه . **﴿ويقولون﴾** على هذا في وضع النصب على الحال ، وتقديره قائلين **﴿آمنا به كل من عند ربنا﴾** . . . **والقول الآخر** ، أن الواو في قوله : **﴿والراسخون﴾** واو الاستئناف ؛ فعلى هذا القول يكون تأويل المتشابه لا يعلمه إلا الله تعالى والوقف عند قوله : **﴿وما يعلم تأويله إلا الله﴾** ويبتدئ : **﴿والراسخون في العلم يقولون آمنا به﴾** ، فيكون مبتدأ وخبرا . ." .[1]

أما ابن عربي فيتفق مع الزمخشري في الوقف على **﴿في العلم﴾** ، فيقول : "**﴿وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم﴾** العالمون . يعلمون تأويله ، أي إنما يعلمه الله جمعا وتفصيلا" .[2] وذلك دون أن يشير إلى إمكانية الوقف على لفظ الجلالة .

ونلاحظ في تتبع تفسير هذه الآية عند هؤلاء المفسرين الأربعة أن ابن كثير والطبرسي لم يدليا برأي قاطع حول مكان الوقف في قوله تعالى : **﴿وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم﴾** ؛ فقد اكتفيا بذكر الوجهين اللذين تصح عليهما قراءة الآية دون أن يشيرا إلى رأيهما حول أفضلية رأي على الآخر أو رجحانه عليه . أما الزمخشري ، فقد ذكر الوجهين ثم بين رأيه بأن الوجه الأول ، وهو الوقف على قوله تعالى **﴿والراسخون في العلم﴾** هو الأولى للأخذ به لأنه يمنح العقل الإنساني فرصة التدبر والتفكر في آيات الله عز وجل . في حين أن ابن عربي لم يذكر ما ذكره المفسرون الآخرون حول موضعي الوقف في هذه الآية ، وما يترتب على ذلك من اختلاف في المعنى ، واكتفى بذكر رأيه في أن الوقف يكون على **﴿والراسخون في العلم﴾** ، وهو يتفق مع ما ذكره الزمخشري ، وبذلك يكون معطوفا على لفظ الجلالة ، ويسند إليه فعل العلم بالتأويل أيضا .

أما أبو حنيفة النعمان في كتابه دعائم الإسلام فيشير في تفسيره لهذه الآية إلى أن قوله : "**﴿وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم﴾ ، قال : رسول الله صلى الله عليه وسلم أفضل الراسخين في العلم ، قد علمه الله جميع ما أنزل عليه من التنزيل والتأويل وما كان ينزل عليه**

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص527-528 .

(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص167-168 .

(3) أبو حنيفة النعمان ، دعائم الإسلام وذكر الحلال والحرام والقضايا والإحكام ، تحقيق : آصف بن علي أصغر فيضي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 ، ج1 ، ص22 .

شيء إلا يعلم تأويله ، ثم الأوصياء من بعده الراسخون في العلم يعلمون تأويله كله" .[3] أي أنه يرى أن المقصود بالراسخين في العلم هو الرسول صلى الله عليه وسلم بالمقام الأول ، ثم يعقبه الأوصياء الذين يعلمون ما يعلمه دون أن يحدد الفئة التي يقصدها بالأوصياء . وبهذا ، يتضح من كلام أبي حنيفة النعمان أن الوقف في الآية على قوله تعالى : ﴿**وما يعلم تأويله إلا الله**﴾ ، ثم يستأنف الحديث بقوله تعالى : ﴿**والراسخون في العلم**﴾ ، ويقصد به الرسول صلى الله عليه وسلم والأوصياء من بعده .

10- قال تعالى : ﴿ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا إنك أنت الوهاب (8)﴾

قال ابن كثير : "**﴿ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا﴾ أي : لا تملها عن الهدى بعد إذ أقمتها عليه ، ولا تجعلنا كالذين في قلوبهم زيغ ، الذين يتبعون ما تشابه من القرآن ، ولكن ثبتنا على صراطك المستقيم ، ودينك القويم ﴿وهب لنا من لدنك﴾ أي : من عندك ﴿رحمة﴾ تثبت بها قلوبنا ، وتجمع بها شملنا ، وتزيدنا بها إيمانا وإيقانا ﴿إنك أنت الوهاب﴾"** .[1]

وقد افترق الزمخشري عن بقية المفسرين في تفسير هذه الآية ؛ ففي حين فسرها كل منهم على أنها دعاء مباشر إلى الله عز وجل بأن لا يميل القلوب عن الهدى ، انحرف الزمخشري بالآية عن ظاهرها ، منطلقا من مذهبه الاعتزالي الذي ينفي عن الذات الإلهية الأفعال القبيحة ، مثل الزيغ في هذه الآية ، يقول : " ﴿**لا تزغ قلوبنا** ﴾ لا تبلنا ببلايا تزيغ فيها قلوبنا ﴿**بعد إذ هديتنا** ﴾ وأرشدتنا لدينك . أو لا تمنعنا ألطافك بعد إذ لطفت بنا" .[2]

أما أهل السنة فيدعون الله بهذه الدعوة غير محرفة ، لأن في معتقدهم أن كل حادث من هدى وزيغ مخلوق لله تعالى ، بعكس القدرية الذين لا يقولون بخلق الله للزيغ وغيره من الأفعال القبيحة ، بل يخلقه العبد لنفسه ، لذلك لا يدعون بهذه الدعوة إلا محرفة .

ولم يختلف الطبرسي كثيرا عن ابن كثير في تفسيره لهذه الآية ، إذ قال إن فيها وجوها تدور في معظمها حول دعاء الراسخين بالعلم الله بأن يثبتهم على دينهم بعد أن هداهم للإيمان .[3]

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج2/ص9 .
(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج1/ص339 .
(3) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج1/ص530 .

وكذلك ابن عربي الذي شابه تفسيره تفسير بقية المفسرين ما عدا الزمخشري ، فقال : **"ربنا لا تزغ قلوبنا عن التوجه إلى جنابك ، والسعي في طلب لقائك ، والوقوف ببابك ، بالافتتان بحب الدنيا ، وغلبة الهوى ، والميل إلى النفس وصفاتها ، والوقوف مع حظوظها ولذاتها . ﴿بعد إذ هديتنا﴾ بنورك إلى صراطك المستقيم ، والدين القويم"** .[1]

3) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة طه..

11- قال تعالى : ﴿الرحمن على العرش استوى (5)﴾

اختلف فهم المفسرين لهذه الآية ، وذلك لتضمنها لفظ (الاستواء) الذي يتعلق بصفة من صفات الذات الإلهية . وقد تورع بعض المفسرين من الخوض في صفات الله عز وجل ، مثل ابن كثير الذي ذكر أن للناس في هذا المقام مقالات كثيرة جدا ، واختار من بينها الطريق الأسلم ، وهو عنده طريق السلف فقال :"والأسلم في ذلك طريقة السلف ، إمرار ما جاء في ذلك من الكتاب والسنة من غير تكييف ولا تحريف ولا تشبيه ولا تعطيل ولا تمثيل" .[2]

أما الزمخشري الذي ينفي بسبب معتقده الاعتزالي عن الذات الإلهية ما يمكن أن يشترك به مع غيره من المخلوقات من الصفات ، فذهب إلى أن استعمال العرش في الآية من قبيل المجاز " لما كان الاستواء على العرش ، وهو سرير الملك مما يردف الملك ، جعلوه كناية عن الملك ، فقالوا : استوى فلان على العرش ، يريدون مَلَك ، وإن لم يقعد على السرير ألبتة" .[3] وذلك حتى لا يكون لله عز وجل استواء يماثل استواء ملوك البشر على عروشهم .

أما الطبرسي الذي يرجعنا إلى ما ذكره من معنى الاستواء في سورة الأعراف تجنبا للتكرار ، فقال مشاركا الزمخشري المعنى ذاته : "استوى أمره على الملك . . يعني استقر ملكه واستقام بعد خلق السماوات والأرض ، فظهر ذلك للملائكة" .[4]

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج1/ص168 .

(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، خليل الميس ، دار القلم ، بيروت ، ط2 ، د .ت ، ج3/ص124 .

(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج3/ص52 .

(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج4/ص530 .

ويرى ابن عربي أن الحديث موجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم ، حيث يقول الله عز وجل له : "كما استوى على عرش وجود الكل بظهور الصفة الرحمانية فيه ، وظهور أثرها ، أي ، الفيض العام منه إلى جميع الموجودات ، فكذا استوى على عرش قلبك ، بظهور جميع صفاته فيه ، ووصول أثرها منه إلى جميع الخلائق ، فصرت رحمة للعالمين ، وصارت نبوتك عامة خاتمة ، فمعنى الاستواء ، ظهوره فيه سويا تاما ، إذ لا يطابق كلها مظهر غيره ، فلا يستوي ، ولا يستقيم إلا عليه ، ولذلك لم يكن له عليه السلام ظل ، إذ لم يبق من ذاته مع صفاته بقية ، لم تتحقق بالحق بالبقاء بعد الفناء التام" .[1]

4) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الشعراء..

12- قال تعالى : ﴿قال كلا فاذهبا بآياتنا إنا معكم مستمعون (15)﴾

لم يتوقف ابن كثير عند قوله تعالى ﴿**مستمعون**﴾ ، مثلما توقف عنده كل من الزمخشري والطبرسي ، بل فهمه على أنه من حفظ الله ورعايته لموسى وهارون وذلك "كقوله : ﴿**إنني معكما أسمع وأرى**﴾ أي إنني معكما بحفظي وكلاءتي ونصري وتأييدي" .[2]

وأوّل الزمخشري قوله عز وجل ﴿**معكم مستمعون**﴾ بأنه من مجاز الكلام ، "يريد : أنا لكما ولعدوكما كالناصر الظهير لكما عليه إذا حضر واستمع ما يجري بينكما وبينه . فأظهركما وأغلبكما وأسر شوكته عنكما وأنكسه . ويجوز أن يكونا خبرين لأن ، أو يكون ﴿**مستمعون**﴾ مستقرا ، و(معكم) لغوا . فإن قيل : لم جعلت ﴿**مستمعون**﴾ قرينة ﴿**معكم**﴾ في كونه من باب المجاز ، والله تعالى يوصف على الحقيقة بأنه سميع وسامع؟ قلت : ولكن لا يوصف بالمستمع على الحقيقة ؛ لأن الاستماع جار مجرى الإصغاء ، والاستماع من السمع بمنزلة النظر من الرؤية" .[3]

أما الطبرسي فقد ضمن اسم الفاعل (مستمع) معنى اسم الفاعل (سامع) : "أي نحن نحفظكم ونحن سامعون ما يجري بينكم . ومستمع هنا في موضع سامع لأن الاستماع طلب السمع بالإصغاء إليه وذلك لا يجوز عليه سبحانه ، وإنما أتى بهذه اللفظة لأنه أبلغ في الصفة" .[4]

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص33 .
(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج3/ص285 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج3/ص304 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج7/ص243 .

وفهمها ابن عربي كما فهمها ابن كثير بأنها نوع من الحفظ من الله عز وجل و"وعد بالكلاءة والحفظ ، وتقوية اليقين ، فإن من كان الحق معه لا يغلبه أحد" .[1]

5) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الزمر..

13- قال تعالى : ﴿وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه ، سبحانه وتعالى عما يشركون(67)﴾

لم يتخل ابن كثير عن رأيه في الآيات التي تضمنت بعض ما يوحي بالصفات الجسمية لله عز وجل باتباع طريق السلف ، الذي يرى أنه خير من الخوض في تفسيرات وتأويلات يقصر عنها فهم الإنسان المحدود ، فقال عن لفظتي ﴿قبضته﴾ و﴿بيمينه﴾ الواردتين في الآية الكريمة : "وقد وردت أحاديث كثيرة متعلقة بهذه الآية الكريمة ، والطريق فيها وفي أمثالها مذهب السلف ، وهو إمرارها كما جاءت من غير تكييف ولا تحريف" .[2]

وقال الزمخشري عنها إن : "الغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير . من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز" .[3]

وأوّل الطبرسي القبضة بأنها القدرة ، فقال : "القبضة في اللغة ما قبضت عليه بجميع كفك . أخبر سبحانه عن كمال قدرته ، فذكر أن الأرض كلها مع عظمها في مقدوره كالشيء الذي يقبض عليه القابض بكفه ، فيكون في قبضته . وهذا تفهيم لنا على عادة التخاطب فيما بيننا ، لأنا نقول هذا في قبضة فلان وفي يد فلان إذا هان عليه التصرف فيه ، وإن لم يقبض عليه" .[4] وقال عن قوله (بيمينه) إنه تمثيل بصورة الإنسان يطوي الشيء ، فقال : "وكذا قوله **﴿والسماوات مطويات بيمينه﴾** أي يطويها بقدرته كما يطوي الواحد منا الشيء المقدور له طيه بيمينه . وذكر اليمين للمبالغة في الاقتدار والتحقيق للملك" .[5]

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص174 .
(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص57 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ ص142 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج8/ص654 .
(5) المصدر السابق ، ج8/ص654 .

وذهب ابن عربي إلى نفس ما ذهب إليه الطبرسي من تأويل القبضة بالقدرة ، فقال : " ﴿**والأرض جميعا قبضته**﴾ أي تحت تصرفه وقبضة قدرته ، وقهر ملكوته . ﴿**والسماوات**﴾ في طي قهره ، ويمين قوته ، يصرفها كيف شاء ، ويفعل بها ما يشاء ، يطويها ويفنيها عن شهود الشاهد يوم القيامة الكبرى ، والفناء في التوحيد" .(1)

6) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الشورى..

14- قال تعالى : ﴿أم يقولون افترى على الله كذبا ، فإن يشأ الله يختم على قلبك ويمح الله الباطل ويحق الحق بكلماته إنه عليم بذات الصدور (24)﴾

نسب ابن كثير فعل الختم كعادته إلى الله عز وجل ، فقال : " ﴿**يختم على قلبك**﴾ أي يطبع على قلبك وسلبك ما كان آتاك من القرآن" .(2)

وتورع الزمخشري عن نسبته إلى الله الذي يتعالى عن فعل القبائح في اعتقاده ، فقال : " ﴿**فإن يشأ الله**﴾ يجعلك من المختوم على قلوبهم ، حتى تفتري عليه الكذب ، فإنه لا يجترئ على افتراء الكذب على الله إلا من كان في مثل حالهم" .(3)

ويشترك الطبرسي مع ابن كثير في جواز نسبة فعل الختم إلى الله ، إذ يقول : "أي لو حدثت نفسك بأن تفتري على الله كذبا لطبع الله على قلبك ، ولأنساك القرآن فكيف تقدر أن تفتري على الله" .(4)

ولا يتضح فهم ابن عربي لهذه الآية نظرا لاختصاره الشديد في الحديث عنها ، ولكنه يبدو مقتربا من رأي الزمخشري ، إذ أنه لم ينسب الختم بصريح العبارة إلى الله عز وجل ، فقال : "أي لا يفتري على الله إلا من هو مختوم القلب مثلهم" .(5)

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص386 .
(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص102 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص221 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج9/ص39 .
(5) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص436 .

7) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الفتح..

15- قال تعالى : ﴿إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله ، يد الله فوق أيديهم (10)﴾

اتفق المفسرون في عدم جواز نسبة اليد إلى الله تعالى ، منزهين الله عز وجل عن صفات الأجسام وعن الجوارح ، وإنما هي من باب الكناية . ولكنهم اختلفوا على المكنى به ، فمنهم من قال إنها كناية عن حضوره معهم وشهادته على أقوالهم وما يسرونه في ضمائرهم ، وهذا هو رأي ابن كثير ، إذ قال : "﴿**يد الله فوق أيديهم**﴾ أي هو حاضر معهم يسمع أقوالهم ويرى مكانهم ويعلم ضمائرهم وظواهرهم ، فهو تعالى المبايع بواسطة رسول الله صلى الله عليه وسلم" .[1]

ومنهم من قال إن المقصود بها يد رسول الله مثل ما رأى الزمخشري ، فقال : "يريد يد رسول الله التي تعلو أيدي المبايعين : هي يد الله ، والله تعالى منزه عن الجوارح وعن صفات الأجسام ، وإنما المعنى : تقرير أن عقد الميثاق مع الرسول معقده مع الله من غير تفاوت بينهما" .[2]

ومنهم من فهمها بأن المقصود بها العقد الذي تم في هذه البيعة ، مثلما قال الطبرسي "أي عقد الله في هذه البيعة فوق عقدهم ، لأنهم بايعوا الله ببيعة نبيه صلى الله عليه وسلم ، فكأنهم بايعوه من غير واسطة . . وقيل ، معناه قوة الله في نصرة نبيه صلى الله عليه وسلم فوق نصرتهم إياه ، أي ثق بنصرة الله لك لا بنصرتهم ، وإن بايعوك . . وقيل نعمة الله عليهم بنبيه صلى الله عليه وسلم فوق أيديهم بالطاعة والمبايعة . . وقيل يد الله بالثواب وما وعدهم على بيعتهم من الجزاء فوق أيديهم بالصدق والوفاء" .[3] ونلاحظ هنا مذهب الشيعة في نفيهم الصفات عن الله تعالى ، حيث إنهم يقولون إن "أول الديانة معرفته ، وكمال المعرفة توحيده ، وكمال التوحيد نفي الصفات عنه ، لشهادة كل صفة أنها غير الموصوف ، وشهادة الموصوف أنه غير الصفة ، وشهادتهما جميعا على أنفسهما بالبينة المتنع منها الأزل ، فمن وصف الله فقد حدّه ، ومن حدّه فقد عدّه ، ومن عدّه فقد أبطل أزله"[4] ، فسار شيوخهم على هذا النهج الضال مع تعطيل الصفات الواردة في الكتاب والسنة .

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص164 .

(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص335 .

(3) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج9/ص145 .

(4) ابن بابويه ، التوحيد ، صححه وعلق عليه : هاشم الحسيني ، مكتبة الصدوق ، طهران ، 1967 ، ص57 .

ومنهم من فهمها على أنها القدرة المتمثلة في يد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، مثلما قال ابن عربي : "﴿يد الله﴾ الظاهرة في مظهر رسوله ، الذي هو اسمه الأعظم ، ﴿فوق أيديهم﴾ أي قدرته البارزة في يد الرسول فوق قدرتهم البارزة في صور أيديهم" .[(1)]

8) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة النجم..

16- قال تعالى : ﴿وأن عليه النشأة الأخرى (47)﴾

يبدو تفسير ابن كثير لهذه الآية تفسيرا بسيطا ، لا تأويل فيه ولا تعقيد ، وأيضا لا تجاوز فيه لحرمة الذات الإلهية ، إذ يقول : "كما خلق البداءة هو قادر على الإعادة ، وهي النشأة الآخرة يوم القيامة" .[(2)]

أما تفسير الزمخشري الذي يوجهه معتقده الاعتزالي ، فيبدو متجاوزا لحدود تعامل العبد مع الذات الإلهية ، إذ يوجب على الله عز وجل أمر النشأة ، فقال : "وقال (عليه) لأنها واجبة عليه في الحكمة ، ليجازي على الإحسان والإساءة" .[(3)] وهذا تفسير ناشئ عن مذهبه الاعتزالي الذي يطلق على هذا اسم مراعاة للصلاح والحكمة ، لكنه متجاوز حرمة الذات الإلهية باعتقاده بإيجاب أمر على الله تعالى .

ويناقش الطبرسي هذا الأمر قائلا : "فإن قيل : إن لفظة (على) كلمة إيجاب ، فكيف يجب على الله سبحانه ذلك؟ فالجواب أنه سبحانه إذا كلف الخلق فقد ضمن الثواب ، فإذا فعل فيهم الآلام فقد ضمن العوض ، فإذا لم يعوض في الدنيا وخلى بين المظلوم والظالم فلا بد من دار أخرى يقع فيها الجزاء والإنصاف والانتصاف ، وقد وعد سبحانه بذلك فيجب الوفاء به" .[(4)] وكأنه لا يختلف عن رأي الزمخشري صاحب الاتجاه المعتزلي في وجوب النشأة الأخرى على الله عز وجل .

9) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الرحمن..

17- قال تعالى : ﴿ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام (27)﴾

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ ص510 .

(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص228 .

(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ ص428 .

(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج9/ص233 .

لم يتناول ابن كثير لفظة (وجه) بالتفسير وكأنه يريد أن يبتعد عما من شأنه أن يمس الذات الإلهية بإثبات صفات جسمانية لها ، أو تشبيها بشيء من مخلوقاته .[1]

أما الزمخشري ، ومثله ابن عربي فقد فهما الوجه على أنه الذات ، فقال الزمخشري : **"(وجه ربك) ذاته ، والوجه يعبر به عن الجملة والذات"** .[2] وقال ابن عربي : **"﴿ويبقى وجه ربك﴾ الباقي ، بعد فناء الخلق ، أي ذاته ، مع جميع صفاته"** .[3]

وحمله الطبرسي على التمثيل ، فقال : "يبقى ربك الظاهر بأدلته ظهور الإنسان بوجهه" .[4]

10) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة القيامة..

18- قال تعالى : ﴿ولا أقسم بالنفس اللوامة (2)﴾

اختلف بعض المفسرين في تعريف المراد بالنفس اللوامة ، فذكر ابن كثير آراء غيره ممن فسر القرآن من السلف الصالح ، ثم ذكر بعد ذلك رأيه إذ قال : **"والأشبه بظاهر التنزيل أنها التي تلوم صاحبها على الخير والشر وتندم على ما فات"** .[5] دون تحديد إن كانت المؤمنة أم الكافرة أم المتقية .

أما الزمخشري فقد كان من بين الآراء التي ذكرها أن **﴿النفس اللوامة﴾** هي "النفس المتقية التي تلوم النفوس فيه أي في يوم القيامة على تقصيرهن في التقوى . أو التي لا تزال تلوم نفسها وإن اجتهدت في الإحسان . . . وقيل : هي نفس آدم ، لم تزل تتلوم على فعلها الذي خرجت به من الجنة" .[6]

وعمم الطبرسي المقصود بها فقال إنها : "الكثيرة اللوم ، وليس من نفس برة ولا فاجرة إلا وهي تلوم نفسها يوم القيامة ، إن كانت عملت خيرا قالت هلا ازددت ، وإن كانت عملت سوءا قالت يا

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص240 .
(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص446 .
(3) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص574 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج9/ص257 .
(5) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص448 .
(6) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص660 .

ليتني لم أفعل . عن ابن عباس في رواية عطاء ، وقال مجاهد : تلوم على ما مضى تقول لم فعلت ولم لمْ أفعل . وقيل النفس اللوامة الكافرة الفاجرة عن قتادة ومجاهد ، ومعناه ذات اللوم الكثير لما سلف منها . وقيل هي النفس المؤمنة ، تلوم نفسها في الدنيا وتحاسبها فتقول ماذا فعلت ، ولم قصرت ، فتكون مفكرة في العواقب أبدا ، والفاجر لا يفكر في أمر الآخرة ولا يحاسب نفسه" .[1]

ويذهب ابن عربي في تفسيره لهذه الآية إلى أن النفس اللوامة هي النفس المصدقة بيوم القيامة الذي أقسم الله به في مفتتح السورة ، "المقرة بوقوعها ، المهيئة لأسبابها ، لأنها تلوم نفسها أبدا في التقصير والتقاعد عن الخيرات" .[2]

19- قال تعالى : ﴿بل يريد الإنسان ليفجر أمامه (5)﴾

تباينت تفسيرات المفسرين حول هذه الآية ، حيث يذكر ابن كثير عددا من تأويلات المفسرين ثم يقول إن الأرجح من بينها هو ما ذكره : "علي بن أبي طلحة عن ابن عباس (أنه) **هو الكافر يكذب بيوم الحساب ، وكذا قال ابن زيد وهذا هو الأظهر من المراد ، ولهذا قال بعده (يسأل أيان يوم القيامة)**" .[3]

ويرى الزمخشري أن المقصود بقوله تعالى **﴿ليفجر أمامه﴾** أي : "اليدوم على فجوره فيما بين يديه من الأوقات وفيما يستقله من الزمان لا ينزع عنه" .[4]

ويقول الطبرسي : إن المقصود بالإنسان في الآية الكافر ، وهذه الآية "إخبار من الله تعالى أن الإنسان يمضي قدما في معاصي الله تعالى راكبا رأسه لا ينزع عنها ولا يتوب . . وقيل ليفجر أمامه : أي ليفكر بما قدامه من البعث ويكذب به ، فالفجور هو التكذيب ، وعن الزجاج قال : ويجوز أن يريد أنه يسوف التوبة ويقدم الأعمال السيئة . وقال ابن الأنباري : يريد أن يفجر ما امتد عمره ، وليس في نيته أن يرجع عن ذنب يرتكبه . وقيل معناه أنه يقول أعمل ثم أتوب عن عطية والمراد أنه يتعجل المعصية ثم يسوف التوبة يقول غدا وبعد غد" .[5]

---

(1) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج10/ص501 .
(2) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص733 .
(3) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص448 .
(4) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص661 .
(5) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج10/ص502 .

ويؤولها ابن عربي حسب ما تمليه عليه نزعته الصوفية ، فيقول : "ليدوم على الفجور بالميل إلى اللذات البدنية ، والشهوات البهيمية ، غارزا رأسه فيها فيما بين يديه من الزمان الحاضر والمستقبل ، فيغفل عن القيامة لقصور نظره عنها ، وكونه مقصورا على اللذات العاجلة وفرط تهالكه عليها ، واحتجابه بها عن الآجلة سائلا عنها ، متعنتا مستبعدا إياها بقوله : ﴿**أيان يوم القيامة**﴾" .[1]

20- قال تعالى : ﴿فإذا برق البصر (7) وخسف القمر (8) وجمع الشمس والقمر (9)﴾ .

وقع الخلاف بين المفسرين على قوله تعالى ﴿**وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر**﴾ ؛ فقال ابن كثير : "أي ذهب ضوؤه (وجمع الشمس والقمر) قال مجاهد كوِّرا" .[2]

وقال الزمخشري : "﴿**وخسف القمر**﴾ ذهب ضوؤه ، أو ذهب بنفسه . . . ﴿**وجمع الشمس والقمر**﴾ حيث يطلعهما الله من المغرب . وقيل : وجمعا في ذهاب الضوء . وقيل : يجمعان أسودين مكورين كأنهما ثوران عقيران في النار . وقيل يجمعان ثم يقفان في البحر ، فيكون نار الله الكبرى" .[3]

وقال الطبرسي : "﴿**وخسف القمر**﴾ أي ذهب نوره وضوؤه . ﴿**وجمع الشمس والقمر**﴾ جمع بينهما في ذهاب ضوئهما بالخسوف ليتكامل ظلام الأرض على أهلها حتى يراها كل أحد بغير نور وضياء " .[4]

أما ابن عربي فقال : "﴿**وخسف**﴾ قمر القلب ، لذهاب نور العقل عنه ، و﴿**جمع**﴾ شمس الروح وقمر القلب ، بأن جعلا شيئا واحدا طالعا عن مغرب البدن لا يعتبر له رتبتان كما كان حال الحياة ، بل اتحدا روحا واحدا" .[5]

21- قال تعالى : ﴿إنا علينا جمعه وقرآنه (17) فإذا جمعناه فاتبع قرآنه (18)﴾

وقع الخلاف بين المفسرين في هاتين الآيتين ، فابن كثير يفسرهما على أن المقصود بهما : "﴿**إن علينا جمعه**﴾ أي في صدرك ، ﴿**وقرآنه**﴾ أي أن تقرأه ﴿**فإذا قرأناه**﴾ أي إذا تلاه عليك الملك عن

---

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص734 .
(2) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص448 .
(3) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص661 .
(4) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج10/ص502 .
(5) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص734 .

الله تعالى ﴿فاتبع قرآنه﴾ أي فاستمع له ثم اقرأه كما أقرأك . . وقال ابن جرير : . . (**إن علينا جمعه**) أن نجمعه لك ﴿**وقرآنه**﴾ أن نقرئك فلا تنسى" .[1]

وقال الزمخشري : " ﴿فإذا قرآناه﴾ جعل قراءة جبريل قراءته : والقرآن القراءة ، ﴿فاتبع قرآنه﴾ فكن مقفيا له فيه ولا تراسله ، وطمئن نفسك أنه لا يبقى غير محفوظ ، فنحن في ضمان تحفيظه" .[2]

أما الطبرسي فقد قال : " ﴿إن علينا جمعه﴾ في صدرك حتى تحفظه ﴿**وقرآنه**﴾ أي وتأليفه على ما نزل عليك عن قتادة . وقيل معناه إن علينا جمعه وقرآنه عليك حتى تحفظه ويمكنك تلاوته فلا تخف فوت شيء منه عن ابن عباس والضحاك . ﴿**فإذا قرأناه**﴾ أي قرأه جبريل عليك بأمرنا ﴿**فاتبع قرآنه**﴾ أي قراءته عن ابن عباس ، والمعنى اقرأه إذا فرغ جبريل عن قراءته . . . وقيل فاتبع قرآنه ، أي اعمل بما فيه من الأحكام والحلال والحرام عن قتادة والضحاك . وقال البلخي : الذي أختاره أنه لم يرد القرآن وإنما أراد قراءة العباد لكتبهم يوم القيامة يدل على ذلك ما قبله وما بعده ، وليس فيه شيء يدل على أنه القرآن ولا شيء من أحكام الدنيا" .[3]

ويحلق ابن عربي في أجوائه الصوفية ويحمل الآية على معتقده قائلا : "(إن علينا جمعه وقرآنه) إن علينا جمعه فيك وقرآنه . أي ،ليكن جمعه في **مقام الوحدة** ، وقراءتك إياه بنا فانيا عن ذاتك ، وفي عين الجمع . حيث لم يكن لك وجود ولا بقية ولا عين ولا أثر . (فإذا قرأناه) أوجدناه ، حال فنائك فينا (فاتبع قرآنه) بالرجوع إلى **مقام البقاء بعد الفناء** ، وظهور القلب والنفس فيّ" .[4]

ويتضح أثر المذهب الصوفي من خلال المصطلحات الصوفية التي يستخدمها ابن عربي في تفسيره للنص القرآني .

22- قال تعالى : ﴿إلى ربها ناظرة (23)﴾

نجد أن ابن كثير حمله على معتقد أهل السنة فقال بأنها "تراه عيانا . . وقال الثوري عن منصور عن مجاهد ﴿**إلى ربها ناظرة**﴾ قال تنتظر الثواب من ربها ، رواه ابن جرير من غير وجه عن مجاهد

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص449 .
(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص662 .
(3) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج10/ص504 .
(4) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص735 .

وكذا قال أبو صالح أيضا فقد أبعد هذا الناظر النجمة وأبطل فيما ذهب إليه" .[1] ويتضح أيضا من قول ابن كثير بأنها (تراه عيانا) مذهب أهل السنة الذين لا ينكرون القول برؤية الله عز وجل يوم القيامة ، لفئة مخصصة من الناس بالطبع ، وذلك لحملهم القرآن على ظاهر لفظه .

أما الزمخشري فقال : "تنظر إلى ربها خاصة ولا تنظر إلى غيره ، وهذا معنى تقديم المفعول . . والمعنى : أنهم لا يتوقعون النعمة والكرامة إلا من ربهم ، كما كانوا في الدنيا لا يخشون ولا يرجون إلا إياه" .[2] ونلاحظ أنه لم يذكر رؤية العين ، وذلك لأنه لا يقر بحكم مذهبه الاعتزالي برؤية الله عز وجل ، لما في تضمن كلمة الرؤية من التجسيم ، لذلك انحرف بالآية إلى المجاز فقال إنهم ينتظرون النعمة والكرامة من الله .

وقد أفاض الطبرسي في شرحه وتفسيره لهذه الآية إذ قال : " ﴿**إلى ربها ناظرة**﴾ اختلف فيه على وجهين : أحدهما ، أن معناه نظر العين . والثاني ، أنه الانتظار . واختلف من حمله على نظر العين على قولين : أحدهما ، أن المراد إلى ثواب ربها ناظرة ، أي هي ناظرة إلى نعيم الجنة حالا بعد حال ، فيزداد بذلك سرورها وذكر الوجوه والمراد أصحاب الوجوه . . . والآخر ، أن النظر بمعنى الرؤية ، والمعنى تنظر إلى الله معاينة . . وهذا لا يجوز ، لأن كل منظور إليه بالعين مشار إليه بالحدقة واللحاظ ، **والله يتعالى عن أن يشار إليه بالعين كما يجل سبحانه عن أن يشار إليه بالأصابع . وأيضا فإن الرؤية بالحاسة لا تتم إلا بالمقابلة والتوجه ، والله يتعالى عن ذلك بالاتفاق** . وأيضا فإن رؤية الحاسة لا تتم إلا باتصال الشعاع بالمرئي ، والله منزه عن اتصال الشعاع به على أن النظر لا يفيد الرؤية في اللغة فإنه إذا علق بالعين أفاد طلب الرؤية كما أنه إذا علق بالقلب أفاد طلب المعرفة بدلالة قولهم نظرت إلى الهلال فلم أره ، فلو أفاد النظر الرؤية لكان هذا القول ساقطا متناقضا . . وأما من حمل النظر في الآية على الانتظار فإنهم اختلفوا في معناه على أقوال : أحدها ، أن المعنى منتظرة لثواب ربها . . وثانيها ، أن معناه مؤملة لتجديد الكرامة كما يقال عيني ممدودة إلى الله تعالى . . وثالثها ، أن المعنى أنهم قطعوا آمالهم وأطماعهم عن كل شيء سوى الله تعالى" .[3] وآثار مذهبه الشيعي واضحة في تفسيره هذه الآية لتضمنها قضية رؤية الله عز وجل التي ينكرها الشيعة

---

(1) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، مصدر سابق ، ج4/ص450 .

(2) الزمخشري ، الكشاف ، مصدر سابق ، ج4/ص663 .

(3) الطبرسي ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، مصدر سابق ، ج10/ص506 .

لإنكارهم الصفات عن ذات الله عز وجل ، إذ أن إثبات الصفات عليه سبحانه وتعالى يؤدي إلى التجسيم ، والتجسيم يسمح بالرؤية ، فهم ينكرون الصفات عليه سبحانه وتعالى ، ومن ثم ينكرون كل ما يقتضيه وجودها .

وكذلك قدم ابن عربي تفسيره بما يوجهه إليه مذهبه الصوفي فقال : "﴿إلى ربها ناظرة﴾ أي ، إلى حضرة الذات خاصة متوجهة ، متوقعة للرحمة التامة في مقام أنوار الصفات ، أو ناضرة بنوره إلى وجهه خاصة ، ناظرة مشاهدة إياه لا تلتفت إلى ما سواه ، شاهدة الجمال ذاته وسبحات وجهه ، أو مطالعة لحسن صفاته ، لا تشتغل بغيره" .[1]

نتائج ختامية..

1- يلاحظ على تفاسير النص القرآني أن مفسريها ، وإن اختلفوا في مذاهبهم الدينية ، وثقافاتهم وميولهم ، يشتركون في المعاني العامة الكلية ، ويأتي اختلافهم في المعاني التي تتعلق بأمور العقيدة والتوحيد مما افترقت عليه الأمة الإسلامية ، وكان سببا في تشعبها إلى طوائف وفرق .

2-قابلية النص القرآني لاحتواء عدد من المعاني تتجاوز حدود ألفاظه ومفرداته دليل حيويته وتجدده ، وسبب خلوده عبر الأجيال المتعاقبة ، لمناسبة معانيه لكل ما يمكن أن يستجد عبر العصور المختلفة ، وهذه هي نقطة الالتقاء بين نظرية التلقي الحديثة ، والممارسة العملية والتطبيقية لأفكارها من خلال ما تضمنته كتب تفاسير القرآن الكريم .

3- عرف التراث العربي الإسلامي نظرية التلقي ممارسة ، أي بصورة تطبيقية ، لكنه لم يكن على وعي بها أو بالأفكار التي تطرحها .

4- إن قلنا بوجود ممارسة فعلية في الثقافة العربية الإسلامية لبعض الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي ، مثل اختلاف التفاسير وتعدد تأويلات النص الواحد ، يجب أن ننبه على أن وجود هذه الممارسة لم يصاحبه اعتراف من المفسر بوجود الآخر ، وبحقه في التعبير عن رأيه

(1) ابن عربي ، تفسير القرآن الكريم ، مصدر سابق ، ج2/ص735 .

والتصريح بفهمه الخاص للنص على ضوء مذهبه أو على مستوى فهمه العقلي ، بل على العكس من ذلك نلاحظ وجود نبرة سلطوية في معظم التفاسير توحي بما كان يراه صاحبه في نفسه من أنه هو صاحب الفهم (الصحيح) لهذا النص ، وأنه هو الذي أمسك بالمعنى الوحيد له . أما ما توصل إليه غيره من المفسرين فإنه مجرد اجتهادات خاطئة غالبا .

الفصل الرابع

التلقي عند شرّاح الدواوين الشعرية

الفصل الرابع

التلقي عند شراح الدواوين الشعرية

اهتم العلماء العرب القدماء بالشعر اهتماما كبيرا ، فقد كان ديوانهم الأول ، لذلك أقبلوا عليه حفظا ورواية وشرحا ؛ وكانت النتيجة أن حفلت المكتبة العربية بعدد كبير جدا من الشروح التي تتناول في الغالب دواوين كاملة للشعراء المختلفين ، مثل ديوان المتنبي ، وديوان أبي تمام ، وديوان البحتري . وبعضها تناول شرح ديوان قبيلة بأكملها ، مثل شرح ديوان الهذليين . كما تناول بعضها شرح قصائد مختارة ، اختارها صاحب مصنف ما ، وقام بشرحها عدد من الشراح ، مثل شرح ديوان الحماسة (حماسة أبي تمام) .

ويتفاوت نصيب كل ديوان من الدواوين الشعرية في الشروح التي تقوم عليه ، وذلك يتوقف بدرجة كبيرة على القيمة الأدبية للنص الشعري ذاته ، وقابليته للفهم على وجوه كثيرة ، وكذلك على قدرته على استثارة الشراح ليقدم كل منهم شرحه له كما فهمه ؛ فشاعر مثل المتنبي قد يصل عدد شارحي ديوانه إلى ما يزيد على الخمسين شارحا ، وذلك لقابلية نصوصه لأن تفهم وتؤوّل بغير معنى ، ويدلل على ذلك عدد شروح ديوانه التي لا يكاد شراحها يتفقون إلا على المعاني العامة فقط .

ومما يلفت النظر في هذه الشروح ، على اختلاف الشعراء ، تعددها وتنوع المعاني التي يضعها كل شارح للقصيدة ذاتها ؛ ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات ، أو في قصيدة من القصائد ، يتجه ذهن شارح آخر للنص نفسه وجهة أخرى تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق ، مع أن النص هو ذاته ، وهذا يدل على أن النص الشعري العربي كان على درجة عالية من الخصوبة ، تسمح بتولد عدد لا يحصى من المعاني والتأويلات .

ولعل اختلاف القرائح والأفهام ، ونزوع بعض الشراح نزعة لغوية ، وشراح آخرين نزعة نحوية ، أو نزعة فلسفية منطقية يكون سببا في اختلاف شروح الدواوين الشعرية التي تتحد فيها

النصوص ، وتختلف عليها الشروح . لذلك نجد الشراح حين يتناولون بيتا من الأبيات ، لاسيما تلك التي تحمل المعاني الدقاق ، تتشعب آراؤهم ، ويذهب كل منهم مذهبا يباين مذاهب الآخرين ، تبعا لتباين الفهم والرؤية[1] ، وقد قال المتنبي سابقا :

ولكن تأخـــذ الأفــهـــام منه   على قـــدر القـــرائح والعلوم

وتمثل هذه الشروح على الدواوين الشعرية المختلفة صورة بسيطة من صور نظرية التلقي التي عرفتها الثقافة العربية في جانبها التطبيقي . مع التأكيد على أن العلماء العرب القدماء لم يكونوا على وعي بالنظرية ، فإن لم يعرفوها أو يصرحوا بها أو ينظروا لها بوضوح ، فإنهم ربما مارسوها دون وعي أو معرفة منهجية ، ولم تكن ممارستهم لها على الصورة نفسها التي نجدها اليوم في النقد الغربي الحديث ، بل في شكل أميل إلى البساطة ، تمثل في تعدد المعاني التي تدور حول نص ما ، لكنه في الغالب لم يكن مصحوبا باعتراف كل شارح بالرأي الذي توصل إليه الشارح الذي سبقه ، وهذه نقطة اختلاف جوهري بين نقدنا القديم والنقد الذي انطلقت منه نظرية التلقي .

وقد تضمنت كتب النقد والبلاغة العربية صورة مبسطة لاختلاف الشراح في فهم نص من النصوص وتفسيره ، لكن تلك النصوص لم تتجاوز البيت أو البيتين ، أما في شروحات الدواوين الشعرية ، فهي تتناول نصا كاملا ممثلا في ديوان شاعر ما يحتوي على كل أو معظم قصائده ، وغالبا ما يشمل الشرح كل قصائد الديوان ، وهذا أفضل من الناحية التطبيقية ، لأن النص يعبر عن فكرته باكتمال أبياته ، وليس باجتزاء بيت أو بيتين منه .

وسيتضمن هذا الجزء التطبيقي نصوصا لا تنتمي إلى أي اتجاه ، ونصوصا تنتمي لاتجاه أو مذهب محدد ، حتى يتبين من خلال اختلاف طبيعة النص كيف يؤثر (النص) على طريقة تلقيه ؛ "فالقراءة نشاط يوجهه النص ، وهذا بدوره لا بد من أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج" .[2]

أما النصوص ، أو بمعنى أدقّ الدواوين التي سيتم عليها الجانب التطبيقي ، فهي : ديوان المتنبي ، الذي يمثل الاتجاه الذي كان سائدا في عصره ، لأن المتنبي لم يكن يعبر في شعره عن مذهب محدد .

---

(1) شرح ديوان المتنبي ، شرح وتحقيق : عبد الرحمن البرقوقي ، مقدمة الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1986 ، ص10 ، بتصرف .

(2) وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع سابق ، ص169 .

وديوان ابن الفارض ، الذي يمثل اتجاها محددا ، نقل لنا ابن الفارض من خلال قصائده أهم مبادئه وأفكاره ، وهو الاتجاه الصوفي .

وإن كان المتنبي يمثل الاتجاه العام الذي كان سائدا آنذاك دون الانتماء إلى مذهب بعينه ، فإن انتماء ابن الفارض إلى المذهب الصوفي قد يكون ذا أثر في طريقة تلقي نصه ، حيث لا شك في أن شعره قد تشرب أفكار مذهبه ، وهذا من شأنه أن ينعكس على النص ومتلقيه بشكل أو بآخر . وبالتالي فإن التطبيق على نص صوفي بالإضافة إلى نص غير منتم إلى أي مذهب سيوفر فرصة معرفة مدى تأثير النص ذاته في نفس متلقيه ، لا سيما إذا كان شارحوه ينتمون إلى مذاهب مختلفة . كما سيتضح إن كانت نوعية النص توجه طريقة تلقيه ، أم أنها أمر مستقل لا تأثير له في طريقة التلقي .

أما عن سبب اختيار هذين الشاعرين تحديدا ، فلأنهما من أشهر الشعراء العرب ، ثم إن المتنبي حظي باهتمام كبير ولا يزال يحظى بالاهتمام نفسه حتى اليوم فقد (ملأ الدنيا وشغل الناس) كما قيل قديما وحديثا . وابن الفارض يعد من أبرز شعراء الصوفية ، وقد حظي ديوانه أيضا باهتمام كبير يعكسه لنا عدد الشراح الذين انبروا لشرح ديوانه من القدماء والمحدثين .

ولعل تعدد شارحي ديوان المتنبي وابن الفارض وغيرهما من الشعراء يوحي باتساع نصوص هذه الدواوين لعدد من المعاني يوازي عدد من قام بشرحه من الشراح وقد تزيد ، كما يدل على مرونة هذه النصوص وقابليتها للتأويل على أكثر من وجه .

اختلاف تأويلات الشراح على قصائد من ديوان المتنبي:

تناول عدد من الشراح ديوان المتنبي شرحا وتفسيرا ، وما ذلك إلا لأهميته ، وأهمية ديوانه الذي ضم شوارد الحكم والأمثال . ومن بين من تناوله بالشرح : ابن جني ، وأبو العلاء المعري ، والواحدي ، وابن فورجة ، وابن الإفليلي ، وابن القطاع ، والعكبري ، والبرقوقي ، واليازجي ، وغيرهم حيث يذكر أحد شراح الديوان أن عدد شراح ديوان المتنبي يصل إلى ما يزيد على خمسين شارحا .

اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:

1- ضُرُوبُ النَّاسِ عُشَّاقٌ ضُرُوبَا فَأَعْذَرُهُمْ أَشَفُّهُمُ حَبِيبَا

وتذكر الشروح أنه قالها يمدح علي بن محمد بن سيار بن مكرّم التميمي .

وعدد أبياتها (42) بيتا .

يقول المتنبي في هذه القصيدة :

4- وَقَـدْ لَبِسَـتْ دِمَاءَهُمُ عَلَيْهِـمْ   حِـدَادًا لَمْ تَشُقَّ لَهُ جُـيُـوبَا

يروي الشراح لهذا البيت تأويلين ، ذكر ابن جني أحدهما في (الفسْر) ، وهو قوله : "البست هذه الطير دماء القتلى التي اختصت بها ، وجف الدم عليها ، فصار عليها كالحداد ، وهي الثياب السود"[1] .

أما المعري فقد ذكر التأويلين معا في شرحه للديوان ، فقال : "يروى :دماؤُهم بالرفع ؛ فتكون لَبِسَت فعلها . ومعناه : أن دماؤهم لما يبست اسودّت ، فكأنها لبست الحداد ؛ حزنًا على القتلى ، ولكنها لم تشق جيوبها ، كما يفعله المصاب . وروي : دماءَهم (فلَبِسَتْ) على هذا فعل الطير ؛ أي قد لبست الطيور دماءَ هؤلاء القتلى حدادًا ؛ لأنها اختصت بها ، فجفّت عليها واسودَّت ، غير أنهّا لم تشق بها جيوبًا ، أي للقتلى ، وقيل للحداد" .[2] وهذه صورة من صور اختلاف المعنى باختلاف العلامة الإعرابية ، أو ما يسمى بالاتساع النحوي .[3]

أما الواحدي فيثبت رواية النصب على أنها الرواية الصحيحة ، فيقول : "الرواية الصحيحة دماءهم بالنصب والمعنى لبست هذه الطير دماء القتلى التي عليهم ، أي تلطخت بها وجفت عليها فاسودت وصارت كالحداد وهي الثياب السود تلبس عند المصيبة إلا أن هذه الطير لم تشق على هؤلاء القتلى جيوبا للحداد ، لأنها ليست حزينة ، أي هن عليها كالحداد غير أنه حداد غير مشقوق الجيب . ويجوز أن يكون المعنى في شق الجيب أنه ليس بمخيط يشق جيبه للبس ، فالطير كأنها لبست حدادا غير مخيط أي لم يجعل له جيب . ومن روى دماؤهم رفعا أراد أن الدماء اسودت على القتل فكأنها لبست ثوبا غير ما كانت تلبس من الحمرة" .[4]

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (الفسر) ، ابن جني ، تحقيق : صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 ، ص305 .

(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد) ، المعري ، تحقيق : عبد المجيد دياب ، دار المعارف ، القاهرة ، ج2 ، ص326 .

(3) سبق تعريفه في الفصل الثاني ، ص98 .

(4) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم ، بيروت ، ج1 ، ص425 .

ونلاحظ أنه يتحدث عمن يروي دماؤهم بالرفع دون أن يشير إلى أن المعنى يحتمل أن يروى على هذا الوجه أيضا ، من غير أن يؤدي ذلك إلى خلل فيه أو في تركيب البيت . كما أنه لا يثبت إلا رواية النصب ، ويتجاهل رواية الرفع التي تؤدي معنى تحتمله ألفاظ البيت ، بغض النظر عن قصد المبدع نفسه ، مع أن الواحدي لم يشر إلى قصد المبدع ،لكنه لا يرى إلا رواية النصب مؤدية للمعنى في حين يتجاهل رواية الرفع التي لا تؤدي المعنى في رأيه .

ويقول المتنبي في البيت التالي :

5- أَدَمْنَـا طَعْنَهُـمْ وَالقَتْـلَ حَتّى خَلَطْنَا فِي عِظَامِـهِمِ الكُعُـوبَا

تحتمل لفظة (أدمنا) معنيين ، الأول من الإدامة ، والثاني من الاختلاط . كما اختلف معنى لفظة (كعوب) عنده فاختلف معنى البيت نتيجة لذلك . يقول ابن جني : "(أدمنا) أي : خلطنا وجمعنا ، ويدعى للمتزوجين فيقال : أدام الله بينهما . . .أي : جعلنا القتل مقرونا بالطعن ، إلى أن جعلنا كعوب القنى في عظامهم" .(1)

وكذلك المعري يحمل لفظة (أدمنا) على هذا المعنى ويقول : "أدمنا : من الإدامة . وقيل : من الجمع والخلط من قولهم للمتزوجين في الدعاء : أدام الله بينهما . والكعوب : جمع كعب ، وهو عقب الرمح . يقول : ما زلنا نطعنهم حتى كسرنا الرماح فيهم ، وخلطنا كعوبها في عظامهم ؛ لكثرة طعنهم بها . وخص الكعوب ؛ لأنها إذا انكسرت أشبهت العظام المتكسرة . وقيل : أراد بالكعوب : كعب الإنسان . أي قطعنا الأرجل والأذرع والأسْوق حتى صارت الكعوب مختلطة بكسير العظام المكسرة" .(2)

وذكر ابن فورجة رأي أبي الفتح كعادته في (الفتح) وهو أن تكون (أدمنا) من الخلط والجمع ، ثم بيّن أنه يجوز أن يكون المعنى على هذا النحو ، كما يجوز أن يكون بمعنى الإدامة ، بل رجح هذا المعنى على ما ذكره ابن جني ، فقال : "قال الشيخ أبو الفتح : أدمنا أي خلطنا ، وجمعنا ويدعى للمتزوجين فيقال ؛ أدام الله بينكما . . وهذا جيد ولا يمنع أن يكون أدمنا من الإدامة . بل الإدامة أحسن إذ كان يعني أنا لم نزل نطعنهم حتى اختلطت العظام بكعوب الرماح . وخلط الطعن بالقتل لا فائدة فيه كبيرة لذكره فإنهما مختلطان وإن لم يقله أبو الطيب" .(3)

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ابن جني ، مصدر سابق ، ص306-307 .
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص326 .
(3) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، تحقيق : عبد الكريم الدجيلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص58 .

وقد ذكر الواحدي تأويلي لفظة (أدمنا)، فقال: "أدمنا خلطنا وجمعنا من قولهم أدمت الخبز بالإدام، يقال للمتزوجين أدام الله بينهما، والمعنى جعلنا القتل مقرونا بالطعن إلى أن جعلنا كعوب القنا في عظامهم، ويجوز أن يكون من إدامة الشيء يعني أننا لم نزل نطعنهم حتى كسرنا كعوب الرماح فيهم فاختلطت في أبدانهم بعظامهم". (1)

والملاحظ على هذا البيت عدم اختلاف تأويلات هؤلاء الشراح على فهم معناه، ولكن المهم فيه هو بيان قابليته للتأويل على أكثر من وجه، واحتمال أكثر من لفظ من ألفاظه للشرح والتفسير بمعان مختلفة، يختلف على ضوئها معنى البيت، مثل لفظ (أدمنا)، ولفظ (كعوب) الذي يحتمل أن يكون المقصود به كعب القنا، أو كعب الإنسان كما ذكر الشراح.

ويقول المتنبي:

22- إِلَى ذِي شِيمَةٍ شَغَفَتْ فُؤَادي فَلَوْلاهُ لَقُلْتُ بِهَا النَّسِيبَا

أوّل الشراح هذا البيت تأويلين مختلفين، ذكر ابن جني أحدهما فقال: "فلولا هو لنسّبت بشيمته لعشقي لها". (2) وعبارة المعري: "يقول: امتطيت الخطوب، حتى وصلت إلى ذي شيمة كريمة، فلولا مراقبته وجلالة قدره، لنسبت بهذه الشيمة، كما ينسب الشاعر بالمرأة ذات المحاسن". (3)

وذكر الواحدي هذا التأويل، كما ذكر الوجه الآخر الذي تحتمله ألفاظ هذا البيت فقال: "يقول: لولا أن خَلْقَ الممدوح أحسن من خُلُقه لقلت النسيب بخُلُقه. ويجوز أن يريد لولا أني أحتشمه لقلت الغزل بشيمته". (4)

30- إِذَا نُكِبَتْ كَنَائِنُهُ اسْتَبَنَّا بِأَنْصَلِهَا لأَنْصَلِهَا نُدُوبَا

اختلف الشراح في فهم البيت في قوله (استبنا بأنصلها لأنصلها ندوبا). قال ابن جني: "(نكتت) قلبت على رؤوسها، وأصله أنه يقال للفارس إذا رمي عن فرسه فوقع على رأسه نكت فهو

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مصدر سابق، ج1، ص425.
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ابن جني، مصدر سابق، ص318.
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مصدر سابق، ج2، ص342.
(4) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مصدر سابق، ج1، ص427

منكوت" .[1] وقد اختار رواية البيت على أن اللفظ في الأصل (نكتت) ، في حين أن بقية الشراح يروونه على أنها (نكبت) ، أي : قلبت .

فالمعري يبني معنى البيت على أن اللفظة في الأصل (نكبت) فيقول : "إذا قلبت كنانته يوم الرمي رأينا في أنصلها الآثار الحاصلة من أنصلها ؛ لأن أنصلها تقاتلت في الكنانة ، لما أبطأت الرمي إلى الأعداء ، لتعوّدها القتال والرمي ، فجرح بعضها بعضًا . وقيل : معناه أن سهامه تنفذ في سمة واحدة فيصيب النَّصْلُ النصلَ ويؤثر فيه" .[2]

وينقل الواحدي ، كعادته ، ما يرويه ابن فورجة رادا به على ابن جني ، فيقول : "روى ابن جني نكتت أي قلبت على رأسها يقال للفارس إذا رمي عن فرسه فوقع على رأسه نكت فهو منكوت . وقال ابن فورجة هذا صحيح في الفارس والمعهود في الكنانة نكبتها . قال ابن دريد نكبت الإناء أنكبه نكبا إذا صببت ما فيه ولا يكون للشي السائل إنما يكون للشيء اليابس . . . **يقول إذا صبت كنانته رأينا لنصوله آثارا في نصوله لأنه يرميها على طريقة واحدة فيصيب النصول بعضها بعضا**" .[3]

ويقول المتنبي :

37- أَيَا مَنْ عَــادَ رُوحُ المَجْــدِ فِيهِ   وَصَــارَ زَمَــانُهُ البَـالِي قَـشِـيـبَـا

يذكر ابن جني معنى واحدا يشرح به هذا البيت فيقول : "معناه أن روح المجد انتقل إليه فصار هو المجد ، على المبالغة" .[4]

ويورد المعري رأي ابن جني ، كما يورد آراء أخرى غيره ، فيقول : "يعني : أن المجد مات منذ قديم وذهب زمانه ، ثم انتقلت رفعته فيك ، فعاد حيًا وصار زمانه جديدًا بعد البلى . وقيل : أراد أن روح المجد بعد آبائه وأجداده انتقلت أيضًا إليه فصار هو المجد ، على طريقة المبالغة ، وعاد زمانه- الذي هو فيه- كثير الخير والخصب بعد ما كان قد بلي وأجدب بموت آبائه" .[5]

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ابن جني ، مصدر سابق ، ص320 .

(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص345 .

(3) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص428 .

(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ابن جني ، مصدر سابق ، ص326 .

(5) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص347 .

أما الواحدي فيذكر رأي ابن جني كما يذكر رأي غيره مما ذكره المعري قبله ، فيقول : "قال ابن جني معناه أن روح المجد انتقل إليه فصار هو المجد على المبالغة ، وقال غيره معناه يا من عاد به روح المجد يعني أن المجد كان ميتا فعاد به حيا وعاد الزمان الذي كان باليا جديدا به" .(1)

اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي :

1- أُطَاعِـنُ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِهَـا الدَّهْـرُ   وَحِيدًا وَمَا قَوْلِي كَذَا وَمَعِيَ الصَّبْرُ

وقد قيل في مناسبتها ، إن المتنبي قالها يمدح بها علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي ، وفيها يفتخر ويصف ما لاقاه في طريقه .

وعدد أبياتها (41) بيتا .

قال المتنبي :

9- إِذَا الفَضْلُ لَمْ يَرْفَعْكَ عَنْ شُكْرِ نَاقِصٍ   عَلَى هِبَةٍ فَالفَضْلُ فِيمَنْ لَهُ الشُّكْرُ

كان هذا البيت موضع خلاف الشراح عليه ، إذ تباينت فيه أقوالهم ، واختار كل منهم نقيض ما اختاره الثاني من المعاني التي يحتملها ، فأوّل ابن جني هذا البيت بأن المتنبي يقول : "إذا اضطررت إلى شكر ناقص على صلة قليلة فالفضل لك لا له ، أي : فيمن الشكر منه لأنه يتبلغ بذلك إلى وقت إمكانه الفرصة أو لأنه يتفضل بذلك" .(2)

وقال المعري إن المتنبي "يقول : إذا كان فضلك لا يرفعك عن قبول صلة ناقصٍ ، حتى تحتاج إلى أن تشكره على هبته! فالفضل له لا لك ؛ لأن اليد العليا خير من اليد السفلى" .(3)

وذكر رأي ابن جني ثم عقّب قائلا : "وأراد الأول وهو الظاهر" .(4)

ونلاحظ هنا طريقة المعري في تحديد معنى البيت بنيّة المبدع في قوله (وأراد الأول) دون أن يشير

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص429

(2) ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، تحقيق : محسن غياض ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص76 .

(3) ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص323 .

(4) المصدر السابق ، ج2 ، ص323 .

إلى أن البيت يحتمل التأويلين معا بغض النظر عن نية مؤلفه ، ثم زاد على ذلك بقوله (وهو الظاهر) ليؤكد حصر البيت في معنى واحد أراده المؤلف دون الإشارة إلى قابلية البيت للتفسير بعدة معان .

وأفاض الواحدي في حديثه عن هذا البيت ، وكان من جملة ما قاله المعنى الأول الذي اختاره المعري . كما ذكر رأي ابن جني والعروضي وابن فورجة الذي ردّ رأيه ، كما ردّ رأي ابن جني ، فقال : "وقال ابن فورجة الذي أراد أبو الطيب أنه إذا كان فضلك لا يرفعك عن شكر ناقص على إحسان منه إليك فإن الفضل لمن شكرته لا لك لأنك محتاج إليه . يعني أن الغنى خير من الأدب إذا كان الأدب محتاجا إلى الغنى" .[1] ونلاحظ هنا أن الواحدي على الرغم من ذكره لآراء عدد من الشراح إلا أنه يردها ولا يقبلها ، مما يعكس عدم تقبله لإمكانية تعدد التأويل حول البيت ذاته ، وهذا ملحظ عام على شراح الدواوين الشعرية العرب .

وقال المتنبي :

14- وَخَرْقٍ مَكَانُ العِيسِ مِنْهُ مَكَانُنَا مِنَ العِيسِ فِيهِ وَاسِطُ الكُورِ والظَّهْر

شرح المعري هذا البيت شرحا مختزلا ، فقال : "يقول : كم من أرض واسعة جئتها ، وكانت الإبل تسير فيها أبدًا ، فكأنها واقفة في وسطها لا تبرح عن ظهورها" .[2]

وذكر الواحدي رأيه بعد أن ذكر رأي ابن جني وعلق عليه ، فقال : "قال ابن جني : معنى البيت أن الإبل كأنها واقفة في هذا الخرق وليست تذهب فيه ولا تجيء وذلك لسعته فكأنها ليست تبرح منه . أي فكما أنا نحن في ظهور هذه الإبل لا نبرحها في أواسط أكوارها فكذلك هن ، كأن لها من أرض هذا الخرق كورا وظهرا فقد أقامت به لا تبرحه . هذا كلامه ، وقد خلط فيما ذكر إنما يصف مفازة قد توسطها وهو على ظهر البعير في جوزه ، فكأنه من ظهر الناقة مكانها من الخرق ، والمعنى أنا في وسط ظهور الإبل ، والإبل في وسط ظهر الخرق ، ولم يتعرض في هذا البيت لوقوفها ولا لبراحها" .[3]

فالواحدي لم يقتنع بشرح ابن جني للبيت ، لذلك ذكره وعلق عليه ، موضحا ما فيه من خلط في

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص417 .
(2) ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص325 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص418 .

نظره ، وزاد عليه رأيه . أما ابن فورجة ، فقد تقبل رأي ابن جني ، وكان منه في شرح هذا البيت اعتراف صريح بالرأي الآخر ، وإقرار بإمكانية تقبل البيت لأكثر من تأويل فقال : "قال أبو الفتح : معنى البيت أن هذه الإبل كأنها واقفة في هذا الخرق ،ليست تذهب ولا تجيء وذلك لسعته . فكأنها ليست تبرح منه . . . أي فكما نحن في ظهور هذه الإبل لا نبرح منها في أواسط أكوارها فكذلك هي كأن لها من أرض هذا الخرق كورا وظهرا فقد قامت به لا تبرحه . . . قد جود أبو الفتح في هذا التفسير . على أنه لا يمتنع أن يقال : عنى أن العيس منه في وسطه سائرة كما أنا من الكور على واسطته . ولم يتعرض لوقوفها ولا براحها : ومما يؤكد هذا قوله : يخدن بنا في جوزه . فلو أراد أنها كالواقفة لما قال يخدن ، وإنما يريد أن سيرها من قطعه كبير شيء" .(1)

وقال أبو الطيب :

28- إِلَيْكَ طَعَنَّا في مَدَى كُلِّ صَفْصَفٍ   بِكُلِّ وَآةٍ كُلُّ مَا لقِيتْ نَحْـر

قال ابن جني شارحا معنى هذا البيت : "سرنا على هذه الإبل فبلغنا من قطع الأرضين الواسعة ما تبلغ الطعنة إذا صادفت نحرا ، أي فأغنينا كل الغناء" .(2)

أما المعري فقال في شرح هذا البيت إن أبا الطيب يقول : "قطعنا إليك بُعْد كل أرض ملساء ، بكل ناقة صُلْبة ، فكل موضع لقيته هذه الناقة ، هو نَحْرٌ يلاقيه الطعن ، وقيل : أراد بهِ مصدر نَحَرْت : أي الناقة ، لمشقة السير ، كأنها لقيت نحرها" .(3)

ويماثل رأي ابن فورجة رأي المعري ، ولا يكاد يختلف عنه في شي ، فيقول : "عنى بالطعن أنه عمد قتله وهلاكه ، كما يعمد بالطعن قتل الرجل وهلاكه . فكذلك طعن هذا في مدى هذا الصفصف ليبيده . ثم قال : كل ما لقيته هذه الوآة مرت فيه نافذة كما ينفذ الطعن في النحر ، فكأنها لطعني رمح ، وكأن الصفصف ومداه نحر : يقصد بالطعن . وكأنه لو تمكن لقال : كلما لقيت من المفاوز نحر ليصح له المعنى" .(4)

---

(1) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص149-148 .
(2) ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، مصدر سابق ، ص77 .
(3) ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص330 .
(4) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص152 .

أما الواحدي ، فيذكر أولا رأي ابن فورجة السابق ، ثم يذكر أن هذا البيت يحتمل تأويلا آخر ، وهو قوله : "ويجوز أن يكون المعنى كل ما لقيته هذه الناقة من مشاق الطريق نحر لها أي يعمل بها عمل النحر فكأنها تنحر في كل ساعة" .[1] وهنا يبدو الواحدي ، بخلاف ما بدا عليه في المثال السابق ، متقبلا الرأي الآخر ، معترفا به ، ولم يرَ أن فهمه وتفسيره للبيت هو الفهم الوحيد الصحيح .

وقال المتنبي :

31- كَأَنَّكَ بَرْدُ المَاءِ لا عَيْشَ دُونَهُ   وَلَوْ كُنْتَ بَرْدَ المَاءِ لَمْ يَكُنِ العِشْرُ

ذكر المعري ثلاثة آراء محتملة في شرح هذا البيت وبيان معناه ، فقال :"يقول : إن كل أحد يحتاج إليك ، ولا عيش له مع فقدك ، كما لا عيش له مع فقد الماء ، بل الحاجة إليك أشد ؛ لأن الماء قد يُصبرَ عنه عشرة أيام ، إلا أنت فلا يمكن الصبر عنك ساعة" .[2]

والثاني : "قيل : أراد لو كان برد الماء مثلك ،لكانت الإبل تتجاوز العشر ؛ لاستقائِها بعذوبتك وبرد قطرك" . والأرجح أنه رأي ابن جني إذ نقل عنه الواحدي هذا الرأي .

أما الثالث فيذكر المعري أنه "قيل : أراد أن جودك كثير ، فلو كنت برد الماء لكنت موجودًا في كل موضع . فكان لا يحتاج الإبل إلى طول الظمأ وإلى الصبر على العطش عشرة أيام" .[3]

وذكر الواحدي ثلاثة تأويلات مختلفة ، منها تأويل ابن جني ، أما البقية فقوله : "يقول : لو كنت الماء لوسعت بطبع الجود كل حيوان في كل مكان وفي ذلك ارتفاع الأظماء . ويجوز أن يقال لو كنت برد الماء لما عاودت غلة أطفأتها" .[4]

ونلاحظ خصب هذا البيت الذي اتسع لعدد من التأويلات التي لا يتناقض بعضها مع بعضها الآخر .

اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي التي مطلعها :

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص420 .
(2) ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج2 ، ص330 .
(3) المصدر السابق ، ج2 ، ص331 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص421 .

1-كُفِّي أَرَاني ، وَيْكِ ، لَوْمَكِ أَلْوَمَا هَمٌّ أَقَـامَ عَلَى فُـؤَادي أَنْجَمَـا

قال المتنبي هذه القصيدة في صباه ، وعن مناسبتها "يقال : إن هذا الممدوح كان نصرانيا فأظهر الإسلام ، وهو متهم بالتنصُّر ، فأراد أن يستكشفه عن مذهبه ، فأورد عبارات النصارى على وجه الانتحال ، وغرضه استكشاف حاله ووصف منهجه"[1] ، حتى إذا رضى بهذا فقد علم أنه رديء المذهب ، وإن أنكر علم أنه حسن الاعتقاد .[2]

ومع أن هذا المدح يوجب الوهم ، لأن ألفاظه مستكرهة في مدح البشر ، إلا أن الشراح التمسوا له العذر في أنه أراد أن يستكشف الممدوح عن مذهبه ، وعلى هذا لا يلزم كفره عند بعضهم مثل المعري .[3]

وعدد أبياتها (20) بيتا .

في البيت الأول من القصيدة يقول المتنبي :

1-كُفِّي أَرَاني ، وَيْكِ ، لَوْمَكِ أَلْوَمَا هَمٌّ أَقَـامَ عَلَى فُـؤَادي أَنْجَمَـا

يحتمل هذا البيت تأويلين بحسب تعلق المصراعين ببعضهما أو استقلالهما عن بعض . فإذا تعلق المصراع الأول بالثاني ، يكون تقدير البيت كما قال ابن جني مما نقله عنه المعري وابن فورَّجة ، "كفي ويك ، أراني همٌّ أقام على فؤاد أنجما ، لومَك ألومَ . . . ويكون المعنى : إن الهم الموصوف أعلمني أن لومك إياي أولى بأن يلام" .[4]

وقد اختاره الواحدي أيضا ، وقال : إنه يقول للعاذلة "كفي واتركي عذلي فقد أراني لومَك أبلغ تأثيرا وأشد علي همٌّ مقيم على فؤاد راحل ذاهب مع الحبيب . وذلك أن الحزن لا يطيق استماع الملام ، فهو يقول لومك أوجع في هذه الحالة ، فكفي ودعي اللوم" .[5] ويكون (أراني) على هذا

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص50 .
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص71 .
(3) انظر : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص50 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص46 .
(5) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص69 .

منقولا من رأيت بمعنى : علمت ، فيتعدى إلى المفعولين ، وإذا عديته بالهمزة تعدى إلى ثلاثة مفاعيل ، والفاعل ها هنا (همّ) ، والمفعول الأول الياء في (أراني) ، والثاني (لومك) ، والثالث (ألوما) ، كما قال المعري .

ولكن ابن فورجة في رده على ابن جني في الفتح قال إن المعنى عنده هو "أنه يقول لعاذلته : كفي لومك ، أراني ألوم منك . أي أرى نفسي أقدر على اللوم منك . فلومك نصب بوقوع كفي عليه . ثم تم الكلام فابتدأ يشكو حاله ، يقول : حالي هم أقام على فؤاد أنجم . . . فأما قوله (أراني) فليس من الرؤية بالعين ، وإنما هو من باب العلم" .[1] وهذا هو التأويل الثاني للبيت . وقد ذكره المعري أيضا نقلا عن غيره من الشراح ممن لم يسمهم ، فقال : "وقال غيره : إن (أراني) مضارع رأيت بمعنى علمت ، فيكون المراد : أرى نفسي ، لأن أفعال الشك واليقين يجوز فيها مثل ذلك ، ويكون (لومك) مفعول (كفي) و(ألوم) المفعول الثاني من (أراني) ، والمفعول الأول هو الياء . والمعنى : كفي ويك لومك فإني أراني ألوم منك ، أي أكثر لوما منك ، وأحق بأن يلومك على لومك إياي ، وعلى هذا . . ثم ابتدأ في المصراع الثاني يشكو داءه" .[2]

3- وخُفُوقُ قَلْبٍ لَوْ رَأَيْتِ لَهِيبَهُ ... يا جَنَّتي لَظَنَنْتِ فِيهِ جَهَنَّمَا

وقع الخلاف بين الروايات في قوله (وحقوق قلب) وهذه رواية المعري وحده ، في حين جاءت عند الواحدي وابن فورجة والعكبري بقوله (وخفوق قلب) . وقد شرح المعري البيت دون أن يشير إلى نوع اللهيب في قلب الشاعر ، فقال :"لي اضطراب قلب لو رأيت لهيبه يا جنتي لظننت فيه ألهاب جهنم ، شبهها بالجنة لحسنها وما فيها من الراحة عند وصلها" .[3] في حين أوّلها الواحدي بأنها كناية عن الشوق والوجد اللذين يعانيهما بفراق المحبوبة ، فقال إنه يقول لها : "لو رأيت ما في قلبي من حر الشوق والوجد لظننت أن جهنم في قلبي" .[4]

ويقول المتنبي :

---

(1) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص299 .

(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص46 .

(3) المصدر السابق ، ج1 ، ص47 .

(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص69 .

5- يَا وَجْـهَ دَاهِيَةَ الذي لوْلاكِ مَا   أكَلَ الضَّنَا جَسَدي وَرَضَّ الأعْظُمَا

اختلف الشراح في فهمهم لقوله (داهية) في البيت ؛ فهل قصد به اسم الحبيبة صراحة ، أم أنه كنى به عنها لشدة تضجره منها ومما حلَّ به بسببها من المرض والنحول .

وقد كان ترك تنوين اللفظة سببا في زيادة اختلافهم في آرائهم حوله . أما المعري فقد ذكر التأويلين المحتملين فيها ، فقال : "قيل : (داهيةَ) ، ولهذا لم ينونها كما لا ينون الأسماء الأعلام عند التأنيث كفاطمة ، وقيل : إنها كناية عنها ليس باسم لها ، وإنما لم ينونها لأنه أقامها مقام اسمها من ترك التنوين ، كما تقول : رأيت (فلانة) فلا تنون" .[1] ولعل في قول المعري كلاما ساقطا أو محذوفا ، وذلك في قوله (قيل داهية ، ولهذا لم ينونها) ، وكأنه أراد أن يقول : (قيل داهية اسمها ، ولهذا لم ينونها . .) ، وسواء وُجد حذف أم لم يوجد فإن المعنى مفهوم أنه قصد في الرأي الأول أن داهية قد يكون اسمها ، ولكن نلاحظ أنه حين أراد شرح المعنى شرحه بما يتفق مع التأويل الثاني ، وهو أن (داهية) كناية عنها فقال : "يقول : يا وجه الحبيبة التي هي كالداهية : وهي الأمر العظيم ، لولاك ما أكل المرض جسمي وما كسر عظمي ، يدل به على أن هواها قد أمرضه مرضا أثر في جسمه وعظامه" .[2]

واختار الواحدي أن يكون (داهية) اسمها ، وذلك نقلا عما قاله ابن جني ، فقال : "قال ابن جني : داهية اسم التي شبب بها" .[3]

وعلى الرغم من أنه ينقل رأي ابن فورجة الذي قاله ردا على ابن جني في أن (داهية) ليس باسم لها ، وإنما هو كناية عنها نجده اختار قول ابن جني ، معللا ذلك بترك "صرفها في البيت ، ولو لم تكن علما لكان الوجه صرفها" .[4]

وتجدر الإشارة إلى أن ما ذكره الواحدي من رد ابن فورجة على ابن جني غير موجود في (الفتح على أبي الفتح) ، لكن ربما يكون موجودا في كتاب ابن فورجة الثاني (التجني على ابن جني) .

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص48 .
(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص48 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص70 .
(4) المصدر السابق ، ج1 ، ص70 .

ويقول :

13- يَا أَيُّـهَا المَلِكُ المُصَفَّى جَوْهَـرًا مِنْ ذَاتِ ذِي المَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

يمثل هذا البيت جوهر القصيدة وقلبها ، فالمتنبي كما يقال أراد أن يستكشف مذهب الممدوح بهذه القصيدة ، لذلك عمد فيها إلى ذكر ما ينكره صاحب العقيدة السليمة ، حتى يعرف من رضى الممدوح عنه بما قال فيها أو سخطه عليه حقيقة مذهبه . وقد أنكر معظم الشراح عليه مثل هذا المدح الذي يخرج عن حدود ما يمدح به البشر ، وتجاوزه إلى ما يتعلق بذات الله عز وجل .

وفي هذا البيت ذكر الشراح تأويلين مختلفين حول قوله (الملك المصفى جوهرا من ذات ذي الملكوت) ، فقال المعري إنه أراد بهذا ذات الله عز وجل "الذي هو ذو الملكوت ، وهذا ظاهره يوهم بالكفر . ". [1] كما قال المعري إنه " . . يجوز أن يراد بالذات : الصنع ، فكأنه قال : يا أيها الملك المصفى جوهرا من صنع ذي الملكوت ، وأراد بذلك تعظيمه وتفضيله"[2] ، وهذا ما اختاره الواحدي الذي قال إن المتنبي أراد "بالجوهر الأصل والنفس ، وذات ذي الملكوت هو الله تعالى . يقول أيها الملك الذي خلص جوهرا أي أصلا ونفسا من عند الله أي الله تعالى تولى تصفية جوهره لا غيره ، فهو جوهر مصفى من عند الله تعالى . وهذا مدح يوجب الوهم وألفاظ مستكرهة في مدح البشر" .[3]

وقال أبو الطيب :

16- أَنَا مُبْصِـرٌ وَأَظُنُّ أَنِّي نَائِـمٌ مَنْ كَـانَ يَحْلُمُ بِالإِلَهِ فَـأَحْلُمَـا

وهذا البيت أيضا من الأبيات التي أنكرها الشراح على أبي الطيب لما فيها من تجاوز على ذات الله عز وجل ، فذكر المعري تأويلين أحدهما قريب من الكفر ، وهو كما شرحه المعري : "يقول : أنا مبصر بعيني وأظنني نائما ، من استعظام ما رأيت من هذا الرجل من العظائم والأمور العجائب . ثم قال : من كان يحلم بالإله فأحلم أنا أيضا! أي أنه لا يمكن أن يرى في المنام لأنه لا يشبهه شيء ، فشبه هذا الممدوح بما لا يجوز التشبيه به فقال : لا أدرك كنه وصفك ، كما لا يدرك حقيقة ذات الباري تعالى . وهذا إفراط منكر قريب من الكفر" .[4]

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص50 .
(2) المصدر السابق ، ج1 ، ص50 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص71 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج1 ، ص52 .

ويقول إنه قد يوجد في الكلام حذف ، "كأنه قال : من كان يحلم بصنع الله تعالى فأحلم أنا . فكأنه يقول : من كان يحلم بصنع الله تعالى وينسب نفسه إلى النوم دون اليقظة عند عظمته حتى أقول : أنا إنما أرى ذلك في المنام" .[1]

وقد اختار الواحدي التأويل الأول وأنكره على المتنبي ، إذ قال : "يقول أنا أبصرك وأظن أني أراك في النوم . وإنما قال هذا استعظاما لرؤيته . . . والمعنى ، لا يحلم أحد برؤية الله تعالى ، ولا يراه في النوم أحد ، حتى أرى ، أنا ، أي كما لا يرى الله تعالى في النوم كذلك لا ترى أنت ، وهذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حد" .[2]

اختلاف تأويلات الشراح على بعض أبيات قصيدة المتنبي:

1- مَا لَنَا كُلُّنَا جَوٍ يا رَسُولُ   أَنَا أَهْوى ، وقَلْبُكَ المَتْبُولُ

قال المعري عن مناسبة هذه القصيدة إنه قالها "يمدح سيف الدولة ، وقد أنفذ إلى أبي الطيب بعد مجيئه من مصر - وهو بالعراق- هدية مرة بعد مرة ، ومالا ، وذلك في شوال سنة اثنتين وخمسين وثلاث مئة" .[3]

وهي من أجود شعر المتنبي ، وعدد أبياتها (42) بيتا .

يقول المتنبي في البيت الرابع من هذه القصيدة :

4-تَشْتَكي مَا اشْتَكَيْتُ مِنْ أَلَمِ الشَّوْ   قِ إِلَيْهـا ، والشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ

يقول ابن جني في شرحه لهذا البيت : "ما أحسن ما كنى من تكذيبها ، أي : لو كنت مشتاقة مثلي لنحلت مثل نحولي" .[4]

وقد تشابه شرح المعري والواحدي مع شرح ابن جني له ، إذ يقول المعري : "تشتكي المحبوبة من

(1) المصدر السابق ، ج1 ، ص52 .
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج1 ، ص72 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص579 .
(4) ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، مصدر سابق ، ص119 .

الشوق مثلما اشتكيت ، ثم عرّض بتكذيبها في شكواها ، فقال : (والشوق حيث النحول) : أي لو كانت تشتاق كما زعمت لنحلت كما نحلت ، لأن النحول لا يفارق الاشتياق ، فلما لم تنحل دل ذلك على خلاف ما تدعيه" .(1)

وهذا ما ذهب إليه الواحدي أيضا في فهمه للبيت ، حيث قال : "يقول : الحبيبة تشكو من الشوق ما أشكو إليها ، ثم كذبها في تلك الشكوى ، فقال : (والشوق حيث النحول) ، يعني أن للشوق دليلا من النحول ، فمن لم يكن ناحلا ، لم يكن مشتاقا" .(2)

لكن ألفاظ البيت تحتمل معنى آخر ، يذكر البرقوقي أن ابن الإفليلي اختاره ، فقال إن "الضمير في (تشتكي) للرسول ، يقول لرسوله وهو يعاتبه أنت تظهر من شكوى الحب ما أظهره ، وليس كذلك ، وإنما الشوق على حقيقته النحول" .(3)

كما يذكر البرقوقي قول بعض الشراح ، ولم يسمهم ، إن "الأظهر على هذا التفسير أن الاشتكاء هنا بمعنى التألم والوجع دون الإظهار ، لأنه لا يتصور من الرسول أن يبوح له بهواها : أي أرى بك من الشوق إليها مثل ما بي ، لأنك ناحل والنحول يدل على الشوق ، وهذا كالإثبات لما يتهمه به من حبها" .(4)

ويبدو أن تأويل ابن الإفليلي للبيت مناسب أكثر مما أوله به المعري والواحدي ، لأنه يبدو وكأنه يستنكر من الرسول افتتان قلبه بالمحبوبة ، وتعلقه بها واشتياقه إليها ، وهو يراها للمرة الأولى ، والدليل عدم نحول جسمه ، والمحب يكون نحول جسمه دليلا على ما يعانيه من ألم الحب والشوق .

ثم يقول في البيت الثامن :

8- مَنْ رآَهَا بِعَيْنِـــهَا شَاقَـــه القُطَّــا ... نُ فِـيـهَـا كَـمَـا تَشُـوقُ الحُـمُـولُ

الضمير في (رآها) يعود على الدنيا ، ويرى المعري أن لهذا البيت تأويلين :

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص580 .

(2) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص873 .

(3) نقلا عن : شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، مصدر سابق ، ج3 ، ص267 .

(4) المصدر السابق ، ج3 ، ص268 .

الأول قوله : "من رأى الدنيا بعين الدنيا ، كما هي عليه ، تمنى المقام فيها ، كما يتمنى العاشق المقام مع أحمال المعشوق" .[1] وهذا هو التأويل الأول الذي انفرد به عن الباقين .

أما التأويل الثاني ، فقوله : "معناه أن الناس في الدنيا على سفر ، فمن نظر إلى الدنيا ووقف على حقيقتها علم أن المقيم فيها كالراحل عنها ، فكما يجزع لفراق أصحاب الحمول ويشتاق للمحتملين ، كذلك يجزع للمقيمين ، ويشتاق إليهم ، فإنهم عن قريب راحلون" .[2]

وقال الواحدي إن المتنبي يقول : "من نظر إلى الدنيا بالعين التي ينبغي أن ينظر بها إليها رق للباقين رقته للماضين الفانين" .[3] ويكاد يقترب تأويل الواحدي من التأويل الثاني الذي ذكره المعري .

ثم يقول المتنبي بعد ذلك بأبيات :

13- نَحْنُ أَدْرَى ، وَقَدْ سَأَلْنَا بِنَجْدِ أَطَوِيلٌ طَرِيقُنَا أَمْ يَطُولُ ؟

شرح المعري هذا البيت قائلا : "يقول : نحن أعلم بطريقنا هل هو طويل على الحقيقة ، أم يطوله الشوق إلى المقصود ، أو العوائق من رغبتي إلى غير المقصود ، من الملوك ومن المرض وغير ذلك ، وإن كنا نسأل ونستخبر الركبان عن المسافة بيني وبينه" .[4]

وهذا هو رأي ابن جني أيضا ، ذكره ابن فورجة في رده عليه في الفتح ؛ فقال : "قال الشيخ أبو الفتح : أي هو طويل في الحقيقة ، أو يطوله الشوق إلى المقصود" .[5] وعلق قائلا : "وهذا محال ظاهر ، لأن الشوق يقصر الطريق . . وإنما يريد بقوله يطول أنه يعرض له ما يصده ، أو حالة تلفته وتعوقه من رغبة الملوك فيه وفي مدحه ومقامه عندهم أو سوى ذلك" .[6] كما ذكره الواحدي عندما شرح البيت ، ولكنه رفضه ، وذكر أن الصحيح رواية غيره "أ قصير طريقنا أم يطول . يقول علمنا قصر

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص581 .
(2) المصدر السابق ، ج3 ، ص581 .
(3) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص873 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، 583 .
(5) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص241 .
(6) المصدر السابق ، ص241 .

الطريق من طوله ، ولكنا سألنا تعللا بذكر الطريق إليه ، فإن الإنسان إذا أحب شيئا أكثر السؤال عنه ، وإن كان يعرفه . . وقد أكد هذا المعنى فقال (في البيت الذي يليه) :

14- وَ كَثِيرٌ مِنَ السُّؤَالِ اشْتِياقٌ وَكَــثِيــرٌ مِنَ رَدِّهِ تَعْلِيلُ"[1]

ثم يقول المتنبي :

15- لا أَقَمْنَا عَلَى مَكَانٍ وَإِنْ طَا بَ ، ولا يُمْكِنُ المَكَانَ الرَّحِــيلُ

يقول ابن جني إن قوله (لا أقمنا) معناه "لم يقم ، كقول الله سبحانه (فلا صدق ولا صلى) ، أي : لم يصدق ولم يصل ، ويجوز أن يريد به المستقبل ، كأنه قال : والله لا أقمنا فجعله قسما ، ويجوز أن يكون دعاء كما تقول : لا شفاه الله ، أي : ولو أمكن المكان الرحيل لرحل معنا إلى سيف الدولة" .[2] وقد رد ابن فورجة على ابن جني قوله إن معناه (لم نقمْ) ، واتفق معه في التأويلين الآخرين ، فقال إن "(لا) هذه ليست التي عناها ، وإنما هي التي تكون جواب القسم . . فيحتمل أن يريد : والله لا أقمنا على مكان ، وأن يريد الدعاء فيقول : لا أقمنا على مكان هذه صفته" .[3]

ويتفق أبو العلاء المعري في شرح الشطر الأول من البيت مع شرح ابن فورجة له ؛ حيث أوّل كل منهما قول المتنبي (لا أقمنا) بأنه جواب قسم محذوف ، أي : "والله لا أقمت ببلد وإن طاب لي" .[4] كما ذكر أنه قد يكون بمعنى الدعاء ، فقال : "وقيل : (لا أقمنا) بمعنى الدعاء ، كقولك : لا يفضض الله فاك" .[5]

أما في شرح الشطر الثاني من البيت فيقول المعري : "إلا أن يرحل معي إليك ، فكما أنه لا يمكنه الرحيل كذلك لا أقيم عليه"[6] ، وقد كان هذا هو الرأي الذي ذهب إليه ابن جني من قبل ، ورده ابن فورجة قائلا : إن "قوله (ولا يمكن المكان الرحيل) له معنى لطيف قد سها عنه الشيخ أبو الفتح ،

(1) شرح ديوان أبي الطيب ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص874 .
(2) ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، مصدر سابق ، ص120 .
(3) ابن فورجة ، الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص243 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص584 .
(5) المصدر السابق ، ج3 ، ص584 .
(6) المصدر السابق ، ج3 ، ص584 .

وأتى مكانه بمعنى كسيف ، وهو أنه يريد لا نقيم على مكان أبدا حتى نلقاه . يقول لا أقمنا على مكان إلا ويمكن المكان الرحيل معنا ، وهذا ما لا يكون ، فكذلك نحن لا نقيم . . فالواو في قوله (ولا يمكن) واو الحال ، أي لا نقيم في مكان وهذا حاله . فانظر الفضل بين ما ذكرنا ، وبين ما فسره أبو الفتح : قال أي لو أمكنه الرحيل لرحل إلى سيف الدولة شوقا إليه ، فأي معنى (للواو) ترى في هذا المصراع ، وأي خاطر سقط به عليه وأداه إليه . . . وما سبب شوق المكان إلى سيف الدولة ، ولا سيما وليس من ممالكه ، ولا عبر به قط من عمره ، وأين (نجد) من (حلب)" .[1]

أما الواحدي ، فيقول في شرح (لا أقمنا) : "معناه لم نقمْ ، كقوله تعالى (فلا صدق ولا صلى) . . . يقول : لم نقم في الطريق إليه بمكان وإن طاب ذلك المكان ، ثم قال : ولا يمكن المكان أن يرتحل : أي لو أمكنه لارتحل معنا شوقا إليك" .[2] وهو المعنى نفسه الذي اختاره ابن جني ورده ابن فورجة من قبل ، في تلميح منه بأنه الوحيد الذي فهم النص فهما صحيحا ، غير مدرك بأن فهمه قد يكون سليما أيضا بوجود شروحات الآخرين وفهمهم للنص .

ومن أبيات هذه القصيدة التي اختلف الشراح في تأويلها وفهمها قول المتنبي :

20- وَمَعِي أَيْنَمَا سَلَكْتُ كَأَنِّي   كُلُّ وَجْهٍ لَهُ بِوَجْهِي كَفِيلُ

يقول المعري : "نداه معي أينما توجهت ، حتى كأن كل مكان كفيل له بوجهي حتى يوصلني إليه" .[3]

أما الواحدي فيحمل البيت تارة على القلب ، ويقول إنه شائع في كلام العرب ، ويكثر في شعرهم ، فيقول : "يريد لزوم عطائه إياه ، وأنه لا يتوجه وجها إلا لقي جوده . وقوله (كل وجه) أي كل طريق أتوجه إليه له أي لنداه كفيل بوجهي . وهذا محمول على القلب ، أراد لي كفيل بوجه نداه ، يرينيه ويأتيني به . . يقول : كل وجه توجهته لي كفيل بوجه نداه" .[4] كما يذكر أنه يصح شرحه من غير قلب ، فيقول : "ويصح المعنى من غير حمل اللفظ على القلب ، وذلك أن من

(1) ابن فورجة الفتح على أبي الفتح ، مصدر سابق ، ص244 .
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص875 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ج3 ، ص585 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص875 .

واجهك فقد واجهته ، ومن استقبلك فقد استقبلته ، . . وإذا كان للندى كفيل بوجهه ، كان لوجهه كفيل بالندى" .[1]

ويقول :

21- وَإِذَا العَذْلُ في النَّدَى زَادَ سَمْعًا فَــفِــدَاهُ العَــذُولُ وَ المَعْــذُولُ

22- وَمَــوَالٍ تُحْيِيهُــمُ مِنْ يَدَيْــهِ نِعَمٌ غَــيْــرُهُمْ بِهَــا مَــقْــتُــولُ

وموضع الخلاف في البيت الثاني والعشرين في قوله إن سيف الدولة يحيي مواليه بنعم غيرهم مقتول بها . ويربط المعري قول المتنبي (نِعَمٌ) بدعائه لسيف الدولة في البيت السابق حين قال (ففداه العذول والمعذول) ، فيقول : "وموال عطف على قوله (ففداه العذول والمعذول) : يعني جعل الله أصحابه وعبيده فداء له ، فإنهم إنما يعيشون بنعمه . وقوله (غيرهم بها مقتول) : معناه أنه يهبهم المال والخيل ، ويعطيهم الأسلحة فيقتلون بها أعداءهم"[2] ، حيث ينعم على أصحابه وعبيده ويعطيهم ما يستطيعون به قتل الأعداء ، وهذا تأويل أول . وله تأويل ثان على هذا البيت إذ يقول : "وقيل : معناه يقتل أعداءه فيغنم أموالهم ، ويهبها أولياءه فيحييهم بها"[3] ، فهو يمنحهم ما يحييهم به مما يغنمه من قتل غيرهم .

وفي حين يفهم المعري بيتيْ المتنبي على أنهما دعاء منه لسيف الدولة بالفداء ، وذلك في تأويله الأول ، يفهمهما الواحدي على أنهما إخبار عن الموالي بأنهم فدوه بحياتهم بسبب إنعامه عليهم ، فيقول : "وفدته موال حياتهم من أنعامه عليهم ، وغيرهم مقتول بذلك الأنعام حسدا لهم" .[4] كما يذكر التأويل الثاني الذي ذكره المعري ، وهو "أنه يسلبها من الأعداء فيقتلهم ويعطي أولياءه" .[5]

ويقول المتنبي :

24- كُلَّمَــا صَبَّحَتْ دِيَارَ عَــدُوٍّ قَالَ : تِلْكَ الغُيُوثُ ، هَذِي السُّيُولُ

---

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص875 .
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص585 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص586 .
(4) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص875 .
(5) المصدر السابق ، ج2 ، ص875 .

شرح المعري البيت شرحين مختلفين على اختلاف ما يفهم من لفظتي (الغيوث) و(السيول) ؛ فقال : "أراد بالغيوث : سيف الدولة ، وبالسيول : مواليه وسلاحه . يعني : أنهم إنما قدورا على أعدائهم بسيف الدولة ، كما أن السيل يكون من المطر" .[1] ويقول عن التأويل الثاني "وقيل : الغيوث : هي عطايا سيف الدولة ، والسيول : ما وهبه لأبي الطيب . والمعنى : أنه وهبني هذه الأشياء فمتى قصدت بهذه الأجناس ديار العدو قال العدو : تلك العطايا التي هي كالأمطار تتولد منها هذه السيول" .[2]

ويذهب الواحدي إلى الاحتمال الأول الذي ذكره المعري ، فقال : "كلما أتت مواليه صباحا للغارة دارَ عدو ، قال العدو تلك التي رأيناها قبل كانت بالإضافة إلى هؤلاء غيوثا عند الإضافة إلى السيول ، يريد كثرة مواليه" .[3] ويذكر بعد ذلك تأويل ابن جني لهذا البيت ، الذي ذهب فيه إلى ما قاله المعري في تأويله الثاني للبيت ، فيقول : "هذا مثل ، وعنى بالغيوث سيف الدولة ، وبالسيول مواليه ، وذلك أن السيل يكون من الغيث وكذلك مواليه به قدروا وعزوا" .[4]

ثم قال :

28- فَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَحِيحُ   وَ إِذَا اعْتَلَّ فَالزَّمَانُ عَلِيلُ

اختلف شرح المعري لهذا البيت عن شرح الواحدي أيضا ، فالمعري يرى أن المتنبي قصد ربط أحوال الزمان بأحوال سيف الدولة من صحة واعتلال ، فقال : "أحوال الزمان منوطة به ، فاستقامة الزمان وصحته باستقامة أمره ، وصحته وعلته باعتلاله" .[5]

أما الواحدي فقد ذهب إلى قول بعضهم إن الزمان هو السلطان ، لذلك فهم قول المتنبي في هذا البيت أنه أراد أن سيف الدولة "هو الزمان ، فصحته صحة الزمان ، وكذلك علته ، وهذا كما يروى عن معاوية أنه قال : نحن الزمان ، فمن رفعناه ارتفع ، ومن وضعناه اتضع . وروي أنه سمع رجلا يذم الزمان ، فقال : لو يعلم ما يقول لضربت عنقه . إن الزمان هو السلطان" .[6]

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ج3 ، ص586 .
(2) المصدر السابق ، ج3 ، ص586 .
(3) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص876 .
(4) المصدر السابق ، ج2 ، ص876 .
(5) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، أبو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ج3 ، ص587 .
(6) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الإمام الواحدي ، مصدر سابق ، ج2 ، ص876 .

ونلاحظ هنا تأثير الخلفية الثقافية على فهم النص ، وتوجيه المتلقي إلى معنى معين دون معنى آخر بتأثير من هذه الخلفية .

اختلاف تأويلات الشراح حول يائية ابن الفارض..

اختلف الشراح حول تأويل ديوان ابن الفارض ، الذي نال حظا وافرا من الشروح التي قامت عليه في سبيل تقريب نصوصه ومعانيها من أذهان الناس ، وقام بعضهم بشرح قصائد مختارة من الديوان ولم يشرح الديوان كاملا ، في حين انبرى البعض الآخر إلى شرح الديوان كاملا ، مثل الشارحين اللذين اعتمد على شرحيهما في فهم يائية ابن الفارض ، في هذا الجزء من الفصل ، لملاحظة اختلاف الشراح حول تأويل معاني أبياتها .

وهذه اليائية هي أول قصائد الديوان ، ومن أطولها أيضا ، إذ يبلغ عدد أبياتها (151) بيتا ، وهي من بحر الرمل . أما الشروحات المختارة للتطبيق عليها في هذا الجزء من المبحث ، فأولها شرح ديوان ابن الفارض لحسن البوريني ، والثاني شرح ديوان ابن الفارض لعبد الغني النابلسي ، وقد جمعهما رشيد بن غالب في كتاب واحد ، وهو المصدر الذي سيكون الاعتماد عليه في نقل الأبيات وشروحاتها منه في هذا الجزء من المبحث . وقد جعل شرح البوريني تاليا للبيت مباشرة ، ثم يضيف شرح النابلسي بعده ، أما في بعض الأبيات التي اتفق فيها الاثنان ، فلا يذكر إلا شرحا واحدا منهما تجنبا للتكرار .

وتختلف طريقة فهم البوريني للأبيات عن طريقة فهم النابلسي ؛ فالبوريني يفهم النص فهما ظاهريا ، أي بما يوحي به ظاهر لفظ البيت . أما النابلسي ، فقد كان فهمه له فهما باطنيا ، يقوم بدرجة كبيرة على الفهم الرمزي الإشاري الذي اشتهر به الصوفية . وسيتضح هذا بعد تتبع أبيات القصيدة ، أي الأبيات التي اختلف الشارحان في تأويلها وظهر هذا الاختلاف واضحا بينهما .

أما مطلع القصيدة ، فهو :

1-سَائِقَ الأَظْعَانِ يَطْوِي البِيدَ طَيّ ... مُنْعِمًا ، عَرِّجْ عَلَى كُثْبَانِ طَيّ

في البيت الثاني من القصيدة يقول ابن الفارض :

2- وَبِذَاتِ الشِّيحِ عَنِّي إِنْ مَرَرْ ... تَ ، بِحَيٍّ مِنْ عُرَيْبِ الجِزْعِ حَيّ

يتضح فهم البوريني الظاهري للقصيدة ، ولديوان ابن الفارض بشكل عام من فهمه لهذا البيت ، الذي يشرحه قائلا إن الصب يقول لسائق الأظعان الذي لم يحدد هويته في البيت الأول : وإن مررت أيها السائق بحي موصوف بأنه من عريب الجزع مستقر في الموضع المعروف بذات الشيح فحييهم عني .

أما النابلسي فيرى أن الشاعر قد كنى بذات الشيح عن مقام الحيرة في الله بشم رائحة طيبة من غير أن يرى شيئا ، وأشار بالشيح إلى أنه ليس ثم شيء يدرك بالبصر إلا صور كثيفة ، وليس المقصود تلك الصور وإنما توجد لها رائحة عطرية هي حظ القلوب من إدراك هذا المحبوب . قال تعالى : (لا تدركه الأبصار) ، ومن هنا سميت الروح لأنها رائحة الأمر الإلهي ، والحي القبيلة ، كناية عن المناظر العلا ، والجزع الذي هو منعطف الوادي إشارة إلى أن هذا الحي انعطفت عليه جميع الآمال وألقيت في ساحته عصا الترحال ، وكأنه يقول للسائق : إن مررت بالأظعان في المقام المكنى عنه بذات الشيح حيّه عني وذلك من قبيل قوله صلى الله عليه وسلم ، بعد سلامه من الصلاة : اللهم أنت السلام ومنك السلام ، وإليك يرجع السلام .[1]

وقال ابن الفارض :

6- صَارَ وَصْفُ الضُّرِّ ذَاتِيًّا لَهُ   عَنْ عَنَاءٍ ، وَالكَلامُ الحَيُّ لَيّ

يلاحظ الاختلاف بين الشارحين في فهم قوله (الكلام الحي لَيْ) ، حيث يرى البوريني المعنى بحمل الألفاظ على ظاهرها أن كلامه الذي كان واضحا مستبينا صار مخالفا به عن طريقه غير واضح المعنى ، إما لخفاء صوته عند نطقه فهو لا يُسمع ليُفهم . وإما لاختلاط عقله بضره فهو لا يقول ما يفهم ليفهم ما يقول ، ويصح كونه من قولهم لا يعرف الحي من اللي أي الحق من الباطل ، لكنه بعيد في الجملة فليتدبر . فهو يذكر ثلاثة تأويل مختلفة ، لكنه لا يرجح الثالث منها لبعده في الجملة كما يقول ، أما التأويلان الآخران فالمعنى يحتملهما .

ويغوص النابلسي إلى ما وراء الألفاظ ليستخرج المعنى الذي يراه خبيئا فيها ، ويقول في شرح

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض للشيخين حسن البوريني وعبد الغني النابلسي ، دار التراث ، بيروت ، ج1/ص20-21 .

البيت إن قوله (الكلام الحي لي) ، يعني حديثه بالصدق في نفسه عن نفسه صار عنده كذبا لاحتجابه برؤيته عن شهود ربه .(1)

ثم يقول في البيت السابع :

7- كَهِلالِ الشَّكِّ لَوْلا أَنَّهُ   أَنَّ عَيْنَيْ عَيْنَهُ لَمْ تَتَأَيْ

فهم البوريني هذا البيت بأنه تشبيه من الشاعر للصب بأنه كهلال الشك ، ووجه الشبه بينهما هو الخفاء ، فيقول إن هذا الصب كهلال الشك في الخفاء لولا أنينه ما تعمدت عيني رؤية ذاته ، لكونه قد صار عدما محضا .

واتفق معه النابلسي في المشبه والمشبه به ، لكنه اختلف عنه في وجه الشبه ، فقال إن نور الهلال مستفاد من نور الشمس إذ لا نور له في نفسه أصلا ، وإنما هو كالمرآة يظهر منه نور الشمس بتجليها عليه وبعضه يحتجب عنها بكرة الأرض ، فإذا ارتفع الهلال عنها استفاد من مقابلة الشمس زيادة نور وصار بدرا . وتشبه بهلال الشك لأنه في ظهور ربه عليه لا مقطوع بوجوده لأن الوجود ليس له ، وإن ظهر به . ولا مقطوع بعدم وجوده لظهور الوجود عليه . وذكر الأنين لإظهار الشكاية من الضر الذي مسه بسبب الابتلاء بالتكاليف الشرعية المتوجهة عليه فهو يئن لثقلها لأنها القول الثقيل ، قال تعالى : **﴿إنا سنلقي عليك قولا ثقيلا﴾** .(2)

ويقول في البيت الثامن :

8- مِثْلَ مَسْلُوبِ حَيَاةٍ مَثَلا   صَارَ فِي حُبِّكُمُ مَلْسُوبَ حَيّ

يؤول البوريني قول الشاعر (ملسوب حي) تأويلين ، أحدهما ظاهري ، والآخر باطني ، فيقول إنه قد صار ملدوغا من حية المحبة ، وهذا هو التأويل الباطني ، أو مثل ملدوغ الحية الحقيقية ، فهو يتملل تملل السليم ، ويبكي بكاء السقيم ، وهذا هو التأويل الظاهري ، حسب ما يدل عليه ظاهر اللفظ .

أما النابلسي فيتجه إلى التأويل الباطني مباشرة ، فيفهم الحية فهما مباينا للتأويلين اللذين

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص22-23 .

(2) المصدر السابق ، ص23-24 . الآية : المزمل/5 .

ذكرهما البوريني ، فيقول إنه ملدوغ من الحية التي هي روحه المنفوخة فيه من أمر ربه ، ولدغتها له غلبة حكمها على جسمانيته .[1]

ويقول ابن الفارض :

9- مُسْبِـــلا لِلنَّـــأْيِ طَرْفًا جَـادَ أَنْ ضَنَّ نَـوْءُ الطَرْفِ إِذْ يَسْـــقُطُ خَيّ

ويستمر البوريني في حمل الأبيات على ظاهر ألفاظها ، فالصب تفيض عينه بالدمع الذي بخل به النجم ، هكذا فسر البيت مثلما توحي ألفاظه تماما .

كما يستمر النابلسي في التحليق في عالم الروحانيات ، فيؤول فيض عيون الصب بالدمع بأن عيون قلبه قد فاضت بمياه الحياة على أراضي نفوس الغافلين حيث بخلت كواكب أرواحهم على أراضي نفوسهم بالفيض الإلهي .[2]

ويقول في البيت العاشر :

10- بَيْـنَ أَهْلِيْـــهِ غَرِيـــبًا نَازِحًـــا وَعَلَى الأَوْطَانِ لَمْ يَعْطِفْــــهُ لَيْ

يرى البوريني أن الشاعر قد عبر عن إحساسه بالغربة وهو بين أهله بهذا البيت ، وتفسيره له بأن الغربة تقتضي الوحشة والوطن يقتضي الأنس فلما كان مستوحشا مع أهله لبعد مراد خاطره كان قرب الأهل غير مفيد له الأنس الذي يكون في الأوطان ، فحكم على نفسه بالغربة باعتبار وجود لازمها الذي هو الاستيحاش بعدم وجود المحبوب ، وفقد المطلوب .

ورأى النابلسي أن هذا البيت يشير إلى معنى باطني هو خروجه من عالم أهله وأمثاله من البشر ، وعدم دخوله عالم الغيب على التمام لبقاء أثر البشرية عليه .[3]

ثم يقول ابن الفارض :

12- نَشَـــرَ الكَاشِحُ مَا كَـــانَ لَــهُ طَاوِيَ الكَشْحِ قُـبَيْـلَ النَّأْيِ طَيْ

---

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص24 .

(2) المصدر السابق ، ص25 .

(3) مصدر سابق ، ص26-25 .

اختلف الشارحان في تحديد اسم كان ، مما أدى إلى اختلاف في معنى البيت عندهما . وهو عند البوريني إما الصب وإما الكاشح الذي يذكر أن معناه مضمر العداوة ، بالعموم ، دون أن يحدد هويته أكثر . فيقول : إن اسم كان يحتمل أن يعود إلى الصب وعلى ذلك فالمعنى : قل أيها السائق تركت الصب وقد نشر الكاشح ما كان قد طوى الصب كشحه عليه وستره من أسرار الغرام طيا . ويحتمل أن يعود إلى الكاشح فالمعنى حينئذ وقد نشر الكاشح قبيل بعدكم ما كان قد طوى كشحه عليه من العداوة والإفساد .

أما النابلسي فيرى أن الضمير يعود على الكاشح الذي هو عنده كناية عن شيطان الأغيار القائم في طبيعة النفس الإنسانية فهو مضمر العداوة ، يحمل الإنسان على الامتناع عن المنافع الأخروية ، ويأمره بالشهوات الدنيوية ، وقد انكشف أمره فإن إضماره للعداوة كان في حال قربكم مني ثم لما حصل البعد بإدراك الأغيار نشر ما كان مضمره من العداوة .(1)

ويقول في البيت الذي يليه :

13- فِي هَوَاكُمْ رَمَضَــانٌ عُمْــرُهُ   يَنْقَــضِي مَــا بَيْنَ إِحْـيَــاءٍ وَطَيْ

وقد أوّل البوريني البيت تأويلا ظاهريا فقال : قل أيها السائق تركت الصب في حال كون عمره كله قد صار رمضان بسبب هواكم ، فهو منقض ما بين إحياء ليل وطي صوم ولا يلزم من الطي الوصال المحرم لاحتمال أن المراد قلة الأكل ، وذلك لا ينافي الإفطار ولو على الماء ، على أن المراد طي الصوم عن السوي .

وأوّله النابلسي تأويلا باطنيا فقال إنه يعني أنه صائم في عمره كله عن رؤية الأغيار اشتغالا بتلقي فيض التجليات على قلبه ببدائع الأسرار ، ففي ليل غفلته إذا دخل عليه سهر في الطاعة ، وفي نهار يقظته إذا أظله طوى فلم يأكل ولم يشرب وإنما يطعمه ربه ويسقيه كمن أكل ناسيا وهو صائم فقد قال عنه صلى الله عليه وسلم أنه أطعمه ربه وسقاه ، وهذا أولى من الناسي في ذلك .(2)

ثم يقول الشاعر :

---

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص27-26 .

(2) المصدر السابق ، ص27 .

21- نَصبًا أَكْسَبَنِي الشَّوْقُ كَمَا   تُكْسِبُ الأَفْعَالَ نَصْبًا لامُ كَيْ

لم يختلف شرح كل من الشارحين في تأويل معنى هذا البيت ، إذ أنه لا يحتمل عددا كبيرا من المعاني ، وقد ذكر البوريني معناه قائلا على لسان الصب : أفادني الشوق تعبا كما أفادت لام كي الفعل المضارع النصب .

واتفق معه النابلسي في ذلك ، ولكنه زاد عليه معنى لطيفا ، وهو قوله : ما أكسبني ذلك التعب إلا الأحبة لا الشوق إليهم كما أن لام كي ما أكسبت الأفعال النصب وإنما الناصب أن مضمرة بعد لام كي ولام كي لم تنصب بنفسها ولكن نسب إليها النصب للأفعال كما نسب النصب والتعب للشوق .[1]

ويقول الشاعر :

22- وَمَتَى أَشْكُو جِرَاحًا بِالحَشَى   زِيدَ بِالشَّكْوَى إِلَيْهَا الجُرْحُ كَيْ

لم يحدد البوريني المشكو إليه في هذا البيت ، وجعل المعنى عاما ، فقال : كلما حصلت مني شكاية للجراح المستقرة في باطني رجاء زوالها حصل كي وإحراق لباطني زيادة على الجرح الذي شكوته ، فالحن بالشكاية تزيد ولا تزول .

أما النابلسي ، فقد حدد المشكو إليه بشخص المحبوبة ، وقال إن المعنى أن هذه المحبوبة كلما شكوت إليها ما ألاقيه في طريق محبتها ولو بلسان حالي دون لسان مقالي زادتني كيا وحرقة على ما أنا فيه ، لأن الشكوى منبئة عن دعوى الوجود معها وهي تغار أن يكون معها في الوجود غيرها .[2]

ثم يقول ابن الفارض :

27- وَضَعَ الآسِي بِصَدْرِي كَفَّهُ   قَالَ مَالِي حِيلَةٌ فِي ذَا الهَوَيْ

والطبيب كما يراه البوريني بشري ، من عالم الأجسام ، وقد وضع يده على صدر المحب مختبرا داءه ليصف دواءه ، فلما تحقق أنه ليس من قسم الأسقام المعروفة ولا من أنواع الأمراض المألوفة إذ هو

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص31 .

(2) المصدر السابق ، ص32 .

مرض الغرام لا يعرفه الأنام من الأسقام قال مالي حيلة أي ليست لي طريق إلى مداواة المرض الذي هو هوى عظيم وداء جسيم .

أما الطبيب عند النابلسي ، فهو طبيب روحاني ، اختبر حالته بوضع كفه كله على صدره لا بوضع الأصابع على شريان اليد فلما علم أنه لم يبق فيه دعوى غيرية قال لا حيلة في صرفه عن الجهة المتوجه إليها وهي جهة الغيب المطلق التي هي معشوقة الأرواح لأنه تحقق بالظهور وانكشفت له الأمور .[1]

ويقول الشاعر :

31- رَجَعَ اللاحِي عَلَيْكُــمْ آيِسًــا   مِنْ رَشَــادِي ، وَكَــذَاكَ العِــشْقُ غَيْ

يقول البوريني أن اللاحي هو اللائم ، أي المعنى المعجمي للكلمة ، وقال في شرح معنى البيت ، على لسان الصب : رجع اللائم لي على حبكم قانطا من رشادي قاطعا أطماعه منه لما رأى مني من العلامات التي تدل على عدم الالتفات إلى لومه وقرر ذلك بقوله العشق من شأنه أن يكون غياً فكيف مع الغي يكون الرشاد .

أما اللاحي عند النابلسي فرمز للشيطان المقارن له ، فيقول إن هذا اللاحي الذي كان يوسوس لي ويشككني في أمركم أيام جاهليتي رجع آيسا لا طمع له في نصيحتي على زعمه والعاشق إذا حصل على الكشف العرفاني عن المقام الصمداني لا يعود يتحول عن الاشتغال في أنوار التجليات الربانية بل يغني حواسه الظاهرة والباطنة بالموت الاختياري .[2]

ويقول الشاعر أيضا :

42- رَوِّحِ القَلْبَ بِذِكْرِ المُنْحَنَى   وَأَعِــدْهُ عِنْدَ سَــمْــعِي يَا أُخَيْ

المنحنى كما يفهمه البوريني هو المكان الذي فيه أحبة هذا الصب ، فيقول : روح أيها الخليل قلبي بذكر المنحنى وهو المكان الذي فيه أحبتي ومن أجل أهليها تحب المنزل ، وكرر ذكره مرة بعد مرة أخرى يا من هو لي في المحبة شقيق وعلى حالي من أمري شفيق .

---

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص35 .

(2) المصدر السابق ، ص37 .

ويراه النابلسي إشارة إلى الحضرة الربانية ، فيقول على لسان الصب : اجعل في القلب الراحة من تعب الغفلة وألق فيه النشاط بذكرك اسم المنحنى وهو موضع انحناء الوادي وانعطافه واسم مكان مشهود في بلاد الحجاز والإشارة به إلى الحضرة الربانية من الانحناء وهو التدلي والدنو من قوله تعالى ثم دنا فتدنى فكان قاب قوسين أو أدنى .(1)

ثم يقول ابن الفارض :

84- لِمِنًى عِنْدِي المُنَى بُلِّغْتُهَا وَأُهَيْلُوهُ وَإِنْ ضَنُّوا بِقَيْ

لا ينحرف البوريني عن الفهم الظاهري للأبيات ، فيقول شارحا معنى هذا البيت : أقسم بالأمور السالفة العظيمة لكونها من متعلقات الحج إلى بيت الله الحرام أن منى وأهل منى عين مقصودي ومواطن سعودي . ولو كان أهله قد بخلوا علي برجوعي إليهم أي لم يبذلوا إليّ همة تقتضي انجذابي إلى حيهم المنيع وجنابهم الرفيع فعلى كل حال هم المطلوب وكل فعلهم محبوب .

كما يستمر النابلسي في تأويله الرمزي للأبيات ، فيقول إن منى كناية عن عالم الملكوت السماوي والمنى بضم الميم جمع منية يعني مطالبي كلها هاتيك الحضرة العالية التي تذهب فيها النفوس البشرية ، وبلغتها جملة دعائية معترضة ، وضمير أهيلوه راجع إلى قوله لمنى . والتقدير وأهيلوه عندي المنى أيضا وذلك كناية عن الأرواح القدسية والملأ الأعلى النازلين في هاتيك المنازل العلية وإن ضنوا بقي أي وإن بخلوا علي ومنعوا عني شهود العالم الجسماني والظل النفساني استغراقا في شهود العالم الروحاني وانتقالا من استجلاء لطائف المحسوسات إلى لطائف المعاني .(2)

ويقول الشاعر :

49- مُنْذُ أَوْضَحْتُ قُرَى الشَّامِ وَبَا يَنْتُ بَانَاتِ ضَوَاحِي حِلَّتَيْ

50- لَمْ يَرُقْ لِي مَنْزِلٌ بَعْدَ النَّقَا لا ولا مُسْتَحْسَنٌ مِنْ بَعْدِ مَيْ

ولا يكاد شرح البوريني لهذين البيتين يفارق ما تعنيه الألفاظ من المعاني الأولية التي تخطر على الذهن عند سماعهما ، فيقول : حين سافرت من بلاد الحجاز وظهرت لي قرى الشام وفارقت منزل

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص44 .
(2) المصدر السابق ، ص49 .

أحبابي ما صفا لي منزل بعد جيران النقا ، ولا صفا لي محبوب استحسنته بعد مفارقتي لمحبوبتي التي فزت منها باللقا . وحاصل الأمر أنه يقول فارقت مسكني وسكني فلم ألق بعدهما ما يغني عنهما فإن الوطن المألوف محبوب والحبيب الأول لا تسلوه القلوب . كما يفهم من البيت الذي بعده .

أما النابلسي فقد حمل الأبيات على الكناية والرمزية التي أغرق فيها في شرحه للقصيدة وتأويلها ، فقال إن قرى الشام كناية عن عالم الغفلة والغرور لأنهم شمال الكعبة بيت الله قد نبذوا الله وراء ظهورهم . وقوله ضواحي حلتي إنهما ثناها وأضافها إلى نفسه باعتبار حالة الجلال التي يكون فيها وحالة الجمال فإنهما منزلان ينزلهما السالك في طريق الله تعالى .[1] والنقا كناية عن المقام المحمدي الذي هو النقي ، ومي كناية عن الحضرة الوجودية المحتجبة بصور الأكوان العدمية والحاصل أنه يقول من حين كشفت لي قرى الشام أي عالم الغفلة والغرور الذي كنت فيه سابقا فأعرضت عن ذلك ودخلت طريق الحق . ومن حين فارقت مقامات المجاهدات في طريق السلوك لم يعجبني منزل ولا مقام بعد المقام المحمدي الجامع لجميع المقامات ، ولا راق لي شيء استحسنه من بعد هذه المحبوبة المحتجبة عني بي وبكل شيء .[2]

ويقول أيضا :

56- إِنْ تَثَنَّتْ فَقَضِيبٌ في نَقَا ... مُثْمِرٌ بَدْرَ دُجًى فَرْعِ ظُمَيْ

يرى البوريني أن القضيب قدها ، والبدر المنير خدها ، والدجى شعرها الداج ، والنقا ردفها الرجراج ، في فهم بسيط لا يتعدى سطح الألفاظ .

أما فهم النابلسي الذي يتجاوز ظاهر اللفظ للوصول إلى معناه الخبيء فيرى النقا كناية عن المقام المحمدي الدائم الترقي فكأن الكامل مقيم فيه . ومثمر بدر البدر هو القمر التام الممتلئ كناية عن قلب الإنسان الكامل الممتلئ من معرفة ربه ، وجعله بدرا لأن نور البدر مستفاد من نور الشمس ، أي شمس الحضرة الإلهية من غير أن ينتقل إليه شيء منها ولا حل فيه شيء منها . ثم أضاف البدر إلى الدجى لأن سلطان ظهوره في الدجى فإذا طلعت الشمس عليه لا يظهر له نور كما أن الحق تعالى إذا

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض المرجع السابق ، ص49-50 .

(2) المصدر السابق ، ص50 .

انكشف لقلب العارف لا يبقى للعارف وجود لأن وجوده كان بطريق ظهور وجود الحق تعالى عليه . والدجى كناية عن ظلمة الأكوان .[1]

ويقول ابن الفارض :

29-خَرَّتِ الأَقْمَارُ طَوْعًا يَقْظَةً   أَنْ تَرَاءَتْ لا كَــرُؤْيَا فِي كُــرَيْ

يقول البوريني في شرح هذا البيت إن معناه أن الأقمار سقطت عند رؤيتها سقوطا حقيقيا لا سقوطا خياليا نوميا مثل خيال رؤيا كائنة في النوم وهذه التقديرات وإن كانت كثيرة لكن صحة المعنى اقتضتها .

ولكن النابلسي لا يرى الأقمار بأنها تلك الأجسام المادية التي تدور في أفلاكها في الفضاء ، بل هي كناية عن العارفين بالله تعالى والمعنى أنه تجلى لهم وانكشف الوجود الحقيقي فبطل وجودهم الموهوم واضمحلت رسومهم عندهم اختيارا منهم لانكشافهم على حقيقة الشأن الإلهي باليقظة لا بالحلم .[2]

ويقول أيضا :

69- حَيْثُ لا يُرْتَجَعُ الفَائِتُ وَا   حَسْـرَتَا أُسْـقِطَ حُزْنًا فِي يَدَيْ

الفائت عند البوريني هو ما فات من عيش مع الأحباب ، فيقول على لسان الصب : أتأسف لعدم ارتجاع الفائت من عيش الأحباب وأتحسر لدوام البعد عن معاهد الأحباب ففي ذلك المكان تأسفي وعلى ذلك العهد تلهفي .

أما عند النابلسي ، فالفائت : هو ما وقع منه من الزلة الموجبة للغفلة والذهول عن ملاحظة الحق في حال سلوكه .[3]

ويقول الشاعر :

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض مصدر سابق ، ص54-55 .
(2) المصدر السابق ، ص57 .
(3) المصدر السابق ، ص63 .

93- مَـــا رَأَتْ مِثْلَكِ عَيْنِي حَسَنًـا   وَكَـمِـثْلِي بِكِ صَـبًّـا لَمْ تَرَيْ

الاختلاف بينهما في فهم قوله (وكمثلي بك صبا لم تري) ، فالبوريني يقول إن معناه : فكما أنك فريدة في الحسن فأنا فريد في المحبة .

ويرى النابلسي أن الخطاب فيه موجه للمحبوبة وهي الحضرة الإلهية من حيث ظهور الأكوان عنها وهي حضرة الأسماء والصفات لا من حيث الذات التي هي الغيب المطلق فإنه لا شيء بالنسبة إليها . . وقوله (كمثلي بك صبا لم تري) ، أي لا شيء يشبه شيئا ، وإن تشابهت الأشياء في نظر المخلوقين فهي غير متشابهة في نظر الخالق . [1]

ويقول ابن الفارض :

112- بُعْـدِيَ الدَّارِيَّ وَالهَجْـرَ عَلَيَّ   جَـمَـعْـتُمْ بُعْـدَ دَارَيْ هِجْـرَتَيْ

يرى البوريني أن المقصود بالدارين هما البعد الداري أي المكاني والبعد القلبي ، فيقول الصب : جمعتم علي بعدين ، البعد الداري والبعد القلبي بعد أن كنت معكم في داري هجرتي والمراد بداري الهجرة المدينة ومكة على سبيل التغليب . لكن يجوز أن يكون أراد أنهما دارا هجرتيه هو بأن كان يهاجر من المدينة إلى مكة ومن مكة إلى المدينة ، والحكم على الهجر بأنه بُعْد قد وقع في كلامهم بل هو عند بعضهم أشد وأصعب من هجر الدار .

ولكن النابلسي يختلف تماما عن فهمه للفظة (الداري) الواردة في البيت ، فيقول إن وصف البعد بالداري أي المنسوب إلى تميم الداري رضي الله عنه الذي اختطفته الجان في قصته المشهورة ، وهو بعد اختطافه من بين أهله ومعارفه من الناس بحيث لا يشعر بهم ولا بأحوالهم لغيبته عنهم الغيبة الكلية . والمعنى أن بعده عنهم بعد الاختطاف وبعدهم عنه بعد الاشتغال والأحبة هم السبب عنده في حصول هذين البعدين وكنى بداري الهجرتين عن مثل الهجرتين اللتين كانتا للصحابة الهجرة الأولى من مكة إلى بلاد الحبشة وهي الهجرة النفسانية خرج فيها من النفس التي هي القلب الذي هو بيت الرب ولكنه في جاهليته مملوء بأصنام الأغيار إلى بلاد حبشة الأكوان المكدرة بغيرية الأطوار

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض مصدر سابق ، ص74 .

ثم الهجرة الثانية وفيها النورانية المحمدية من النفس المطمئنة التي هي القلب أيضا إلى المدينة المحمدية والحضرة الأحمدية .[1]

ويقول الشاعر :

123- عُتْبُ لَمْ تُعْتِبْ وَسَلْمَى أَسْلَمَتْ وَحَـمَـى أَهْلُ الحِـمَـى رُؤْيَةَ رَيْ

يقول البوريني إن الصب يقول : عتب قد عتبتها على عدم الوفاء فما أزالت سبب العتب وأما سلمى فقد سمعت بي وأسلمتني للوقوع في مهاوي مهالك الصبابة ومنعني أهل الحمى أن أرى ريا .

وأوّل النابلسي قوله عتب بأنها كناية عن الروح الإنسانية المتوجهة من عالم الملكوت الأعلى لتدبير هذا الهيكل الإنساني ، وقوله لم تعتب يعني أنها دائما تكثر علي في جميع أقوالي وأفعالي وأحوالي لأنها من العالم الأعلى وأنا من العالم الأدنى ، وهذا عكس ما ذهب إليه البوريني الذي رأى أن الصب هو الذي يعاتب عتب على عدم الوفاء ، وليست هي التي تعاتب . أما سلمى فقد كنى بها عن النفس الإنسانية وأنها أسلمت من الاستسلام ، فقد أسلمت الأمر ولم تنازع شيئا . وأهل الحمى كناية عن الأسماء الإلهية ، وري في آخر البيت كنى بها عن الذات الإلهية المحمية بأسمائها الحسنى .[2]

ملاحظات ختامية..

يلاحظ فهم البوريني الظاهري للنص بوضوح ، كما يلاحظ الفهم الباطني عند عبد الغني النابلسي واضحا أيضا . من هنا اتسم شرح البوريني بالبساطة ، والقرب من الذهن ، وعدم الغوص وراء المعنى . أما النابلسي ، فقد اتسم بالعمق ، والتأويل الذي يتجاوز حدود المستوى الظاهري للفظ ، ليفهم به ما يمكن أن يشير إليه أو يدل عليه من خلال ربطه لألفاظ القصيدة ببعض الألفاظ التي وردت في النص القرآني ، أو في الحديث النبوي الشريف .

لقد فهم النابلسي ابن الفارض فهما صوفيا محضا ، يقوم على الرمز والفهم الإشاري للنص . وكان يؤول الأبيات بما يتناسب والطريقة الصوفية ، ويكثر من إيراد بعض الاصطلاحات الصوفية في شرحه ، في حين نجدها قليلة الورود عند البوريني ، على الرغم من انتمائه للمذهب الصوفي أيضا .

(1) رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص86-87 .

(2) المصدر السابق ، ص92-93 .

الفصل الخامس

التلقي والعناصر الفنيـة

الفصل الخامس

التلقي والعناصر الفنية

اتضح من خلال الفصول السابقة أن عملية التلقي عقد يتم بين طرفين من أطراف العملية الإبداعية ، هما : المبدع والمتلقي . ويمثّل النص ، وهو الطرف الثالث من أطراف هذه العملية القناة التي تربط بين الطرفين السابقين . ولكي يتم التلقي بصورة سليمة ، يفترض وجود عدد من العناصر التي تجعل التلقي ممكنا ضمن شروط محددة . وهذه العناصر يفترض فيها أن تكون بمثابة قاعدة مشتركة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي) ، وعندما ينشئ المبدع نصه الذي يشتمل على مجموعة من العناصر الفنية التي يعرفها المتلقي مسبقا بشكل أو بآخر ، يقوم المتلقي بتحليل هذا النص مستخدما الأدوات الموجودة لديه ، والتي تمكنه من فهمه وفك شفرته . ومن هنا جاء ارتباط العناصر الفنية في النص الأدبي بالمتلقي وطريقة تلقيه إياه .

ويظهر هذا الارتباط جليا فيما تضمه كتب النقد والبلاغة من نصوص تكشف عن طبيعة العلاقة القائمة بينهما ، وتشي بالتأثير الذي يمارسه المتلقي ، ويوجه به النص الأدبي عن طريق اهتمام المبدع بإنشاء نصه وفقا للحال التي تتوافق مع نفسية المتلقي وما يميل إليه ، والابتعاد عما يستقبحه أو ينفر منه .

وسنقف على بعض العناصر الفنية التي ترتبط ارتباطا قويا بعملية التلقي ، وتركز على المتلقي وتعترف بأهميته في إنجاح العملية الإبداعية ، وهي : الصورة الفنية ، واللغة ، والإيقاع ، والأسلوب .

وسيتضمن هذا الفصل أربعة مباحث ، تتناول التلقي من حيث ارتباطه بكل عنصر من هذه العناصر الفنية على حدة ، وذلك بتتبعها في كتب النقد والبلاغة العربية لوضع اليد على النصوص التي تدعم كل فكرة منها . وهذه المباحث هي :

- التلقي والصورة الفنية .
- التلقي والايقاع .

- التلقي والألفاظ .

- التلقي والأسلوب .

وتمثل فكرة حضور المتلقي في العملية الإبداعية بوصفه ركنا هاما من أركانها المحور الرئيسي والمشترك بين المباحث الأربعة ، فاهتمام المبدع بالمتلقي ، وبنوعية الخطاب الموجه له ، وبموافقته لما يهواه ، وبعده عما ينفر منه . . كل ذلك وغيره فيه اهتمام معلن ، واعتراف مضمر ليس فقط بوجود المتلقي ، بل وبأهميته أيضا عند المبدع الذي يسعى دائما لنيل رضاه . . وكذلك عند الناقد والبلاغي اللذين لم يفتآ يذكّران المبدع بضرورة الالتفات إلى المتلقي والاهتمام به ، كما يتضح هذا مما تضمنته كتب النقد والبلاغة من نصوص تؤكد هذه الفكرة وتدعمها .

- التلقي والصورة الفنية..

الصورة الفنية "طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير" .[1]

وقد نالت اهتماما كبيرا من قِبَل النقاد والبلاغيين القدماء ، لعله يرجع إلى كثرتها وشيوعها في الشعر العربي القديم متمثلة في بعض الفنون البلاغية ، مثل : التشبيه والاستعارة وغيرهما . وقد ناقشوا قضايا التشبيه والاستعارات ، وما يحسن منهما وما يقبح في عدد من مصنفاتهم التي قامت بشكل أساسي على التطبيق على نصوص من الشعر العربي القديم الجاهلي منه والإسلامي .

وتتضح علاقة عنصر الصورة الفنية بقضية التلقي في النقد القديم عند استقراء مصادر التراث النقدي والبلاغي العربي لمعرفة مدى تأثير المتلقي ، وعملية التلقي بصورة عامة ، على المبدع ، وقدرته (أي المتلقي) على توجيه العملية الإبداعية وجهة محددة تُنْتج نصا يتفق وميول هذا المتلقي وتحقق له متطلباته في النص المقدَّم له .

وفي حديث النقاد والبلاغيين القدماء من مثل ابن طباطبا وقدامة والعسكري عن التشبيهات ، نجدهم يقسمونها إلى حسية ومعنوية ، وإلى تقسيمات أخرى غيرها ، ولكنهم "ارتضوا من هذه

(1) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992 ، ص323 .

الأقسام جميعا ما كان يقترب من ذوقهم في حب الجمال السهل القريب الذي لا يكلف النفس عناء ومشقة" .[1] وهذا فيه التفات للمتلقي ، واهتمام منهم بوصول الصورة الى ذهنه واضحة ، سهلة المأخذ ، لا يشق عليه نيله ، مما يذكر بنموذج التلقي السلبي الذي كان غالبا على النقد في تلك الحقبة من عمر النقد العربي القديم .

وقد ذهب المبرد (ت285هـ) إلى تعريف أحسن الشعر بأنه "ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة ، ونبه بفطرته على ما يخفى على غيره ، وساقه برصف قوي ، واختصار قريب" .[2] وفي هذا يبرز من جديد الاهتمام بالمتلقي الذي يحرص الناقد على ألا يجهد ذهنه كثيرا في سبيل تحصيل العلاقة بين طرفي التشبيه ، ويسلك الناقد إلى ذلك سبيل تفضيل التشبيهات السهلة القريبة على الصعبة البعيدة التي لا يتأتى له قطافها بسهولة .

وتحدث ابن طباطبا (ت322هـ) عن التشبيه وضروبه ، قائلا : إن منها :"تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة ، وبطئا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا" .[3] ويذكر بعد ذلك أنه إذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له .[4] وكأنه في حديثه هذا يحرص على أن يكون التشبيه على درجة من التوافق بين المشبه والمشبه به حتى لا تكون المسافة بينهما كبيرة تؤدي إلى تشتت ذهن المتلقي له ، ويتضح ذلك من تحبيذه اتفاق معنيين أو ثلاثة من تلك الأوصاف حتى يتأكد الصدق فيه ، فالشعر يحسن في نظره إذا كان أقرب إلى الصدق منه إلى غيره .

ويعرف قدامة (ت337هـ) التشبيه بأنه ما "يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمها ، ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها وإذ كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد" .[5]

---

(1) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم للطباعة والنشر ، 1984 ، ص46 .

(2) المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، دار الفكر ، القاهرة ، -198 ، ص253 .

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص23 .

(4) انظر : المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها .

(5) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص124 .

كما تحدث ابن رشيق (ت456هـ) عن التشبيه ، وقسمه إلى حسن وقبيح ، وعرّف الحسن بأنه "الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح ، فيفيد بيانا ، والتشبيه القبيح كان على خلاف ذلك" .[1] وكأنه يرى حسن التشبيه يتأتى من جهة سهولة تناول المتلقي له ، فلا يحتاج لبذل كثير من الجهد لفهم العلاقة القائمة بين طرفيه وتحديد وجه الشبه بينهما .

ومما سبق من حديث طائفة من النقاد عن التشبيه نلحظ ميلا عاما منهم إلى استحسان ما اتضحت العلاقة فيه بين المشبه والمشبه به ، بل كأنهم يهدفون إلى الوضوح التام في التشبيه ، ولعل ذلك من باب حرصهم على تقديم الصورة الشعرية في أوضح أحوالها للمتلقي الذي يريدون له أن يعيش لذة استقبال الصورة دون أن يعترض ذلك أي جهد ذهني يبذله للوصول إلى أطراف صورته ووضع اليد على وجه الشبه بين عناصرها . وعلى ما كان من نظرة النقاد والبلاغيين هؤلاء للتشبيه ؛ إلا أن من أتى بعدهم من النقاد لم يتفق معهم في زاوية النظر للعلاقة بين المشبه والمشبه به ، وعلى العكس من ذلك ، نراهم يظهرون ميلا إلى ما يشبه النقيض ، فيحبذون من الصور ما تُرك فيها المجال للمتلقي لإعمال ذهنه ، وفي ذلك ثقة بقدرة هذا المتلقي على الوصول إلى جوهر الصورة وفهمها . ونمثل لهؤلاء النقاد والبلاغيين بألمع من برز في هذا الباب ، نلمح بهذا إلى عبد القاهر الجرجاني والفخر الرازي وحازم القرطاجني .

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقي عاريا مجردا ، لا يحدث فيه لذة ، لأنه يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف ، فلا يثير فضولا أو شوقا إلى التعرف على غير المعروف . أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بشكل غير مباشر ، لا يتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له . وكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقي أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد .[2] ويرى أنه "من المركوز في الطباع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أحلى وألطف ، وكانت به أضن وأشغف" .[3]

(1) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج287/1 .

(2) جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص325 . وانظر في ذلك عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص139 .

(3) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص139 .

ويقول في حديثه عن التشبيهات إنه إذا "استقريت التشبيهات ، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب" .[1] ويلاحَظ هنا أن عبد القاهر يذهب في رأيه حول طبيعة التشبيه والتمثيل مذهبا مغايرا عما ذهب إليه النقاد والبلاغيون السابقون ؛ ففي الوقت الذي حرص فيه هؤلاء السابقون على وضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به ، نجد عبد القاهر يستحسن التشبيه إذا كان على درجة من التباعد والاحتجاب في المعنى .

وفي سياق حديثه عن المجاز وميزته على العبارات الحرفية يدلي الفخر الرازي برأيه مميزا بين ما يكون منه للتعظيم أو التحقير ، وما يكون لزيادة البيان ، أو لتلطيف الكلام . وفي شرحه لدور المجاز في تلطيف الكلام يقول الفخر الرازي عن النفس إذا وقفت على تمام كلام ، إنها "لو وقفت على تمام المقصود لم يبقَ لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وإن لم تقف على شيء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه ، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض فإن القدْر المعلوم يشوِّقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فيحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ألم ، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة ، واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم" .[2] وبهذا فإن الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية ، تتساوى معها في الدلالة ، لكنها تتميز عنها في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية ، وإنما تنحرف به عن الغرض ؛ فتبرز له جانبا من المعنى ، وتخفي عنه جانبا آخر ، حتى تثير شوقه وفضوله ، وبهذا يقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها ، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى ، ويظهر الغرض كاملا . وهذا مما يتيح للمتلقي نوعا من الدهشة السارة ، أو المفاجئة الممتعة ، تتحقق بعدها تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي (الدغدغة النفسانية)[3] ، ووصفها بأنها التعبير عن الأمر بلوازمه الخارجية ، بحيث يعرف ولكن على سبيل التلميح لا على سبيل التصريح .[4]

(1) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مصدر سابق ، ص130 .

(2) الفخر الرازي ، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسين ، المحصول في علم الأصول ، ط1 ، تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، ج1/ص125-126 .

(3) جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص326 ، بتصرف .

(4) انظر : الفخر الرازي ، المحصول في علم الأصول ، مصدر سابق ، ج1 ، 126 .

وإن كان النقاد والبلاغيون قد لجؤوا في بداية ظهور النقد الأدبي إلى الحديث عن الصورة الفنية من خلال حديثهم عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز ، كما نجد عند المبرد وابن طباطبا وقدامة وابن رشيق والجرجاني والفخر الرازي ، فإن حازم القرطاجني ، وهو من نقاد القرن السابع الهجري ، لجأ إلى الحديث عن الصورة الفنية عن طريق الإفادة من الثقافة اليونانية ، وبمحاولته تطبيق نظرية أرسطو النقدية عن المحاكاة على النقد العربي القديم .

وقد أسهب حازم القرطاجني في حديثه عن الصورة الفنية من خلال طرحه لفكرة المحاكاة ، التي ربط بينها وبين نفسية المتلقي ربطا لا يخفى ؛ فالشعر عنده يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه .[1] ويشترط في المحاكاة التي "يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه ، وأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضا" .[2] ومما يدلل به حازم على أثر التخييل في النفوس أنها (أي النفوس) تلتذ بالصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة أو المخطوطة أو المنحوتة لذيذة ، وإذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له يكون موقفها من النفوس مستلذا ، لا لأنها حسنة في أنفسها ، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به .[3]

ويستدل معضدا فكرته برأي نقله عن ابن سينا يقول فيه : "إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة ، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها للأمر فضل موقع . والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها . ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها . فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت" .[4]

إن وظيفة المحاكاة نقل الصورة الذهنية من مخيلة المبدع إلى مخيلة المتلقي في هيئة يتقبلها المتلقي ويتأثر بها ويتفاعل معها ، وعلى هذا ، فإن التأثير هو أساس العملية الإبداعية ، لأنه الذي يملك القدرة التي تستجيب لها النفس المجبولة على الميل إلى التخييل لا إلى التصديق .

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص113 ، بتصرف .
(2) المصدر السابق ، ص113 .
(3) المصدر السابق ، ص116 ، بتصرف .
(4) المصدر السابق ، ص117 .

ومما سبق يتضح أن أهمية الصورة تكمن في الطريقة التي تفرض بها على المتلقي نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعله يتفاعل مع ذلك المعنى ، ويتأثر به . إنها لا تشغل الانتباه لذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه ، وتفجؤ المتلقي بطريقتها في تقديمه . كما أنها تفرض عليه نوعا من الانتباه واليقظة ، بالانحراف به من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، وكذلك من ظاهر الاستعارة والتشبيه إلى حقائقهما ، مما ينشط ذهن المتلقي ، ويدفعه إلى التأمل والبحث في هذه الصور ، حتى يصل إلى المعنى الذي يزجيه إليه المبدع عن طريقها . وعلى قدر المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي ، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي ، وتتحدد -بالتالي- قيمة الصورة الفنية وأهميتها .[1]

- التلقي والإيقاع..

تشمل مفردة (الإيقاع) في سياق الحديث عن الشعر مفهومي الوزن والقافية ، حيث إن الشعر هو (قول موزون مقفى له معنى)[2] كما قال عدد من النقاد والبلاغيين ، وبذلك ، فإن الإيقاع هو أهم ما يميز الشعر عن النثر ، ولذلك اعتنى الشاعر به ، من خلال اعتنائه بأوزانه وقوافيه ، أشد الاعتناء .

وكانت هذه القضية إحدى الأفكار النقدية المهمّة التي نبّه عليها النقاد والبلاغيون ، مستحضرين المتلقي الذي رأوا أنه ينبغي على الشاعر أن يحسن اختيار أوزانه وقوافيه حتى تلقى قبولا حسنا عنده ، وذلك لإدراكهم أثر الوزن والقافية في تحلية القصيدة وإكسابها قيمة أكبر كلما كان اهتمام الشاعر بهما شديدا ودقيقا . وقد يبرر هذا اهتمام المرزوقي بالوزن ، وحديثه عنه في سياق حديثه عن عناصر عمود الشعر عنده في قوله (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن) . ويقول المرزوقي في ذلك : "وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن ، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه" .[3]

لقد كان المتلقي معيارًا يرجع إليه النقاد والبلاغيون في حكمهم على قصيدة ما ، كما أنه من

---

(1) جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص327 ، بتصرف .

(2) انظر : أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، تحقيق : أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، مراجعة : إبراهيم مصطفى ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الجمهورية العربية المتحدة ، 1960 ، ص96 .حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص71 ، وقدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص64 .

(3) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، مصدر سابق ، ج1/ص10 .

الأسس التي تنبهوا عليها حين وجهوا الشعراء لمبادئ معينة ينبغي عدم إغفالها ، فالقصيدة دائما تتوجه إلى متلقٍ ما : قد يكون معينا ، وقد يكون مجهولا . لذا ينبغي على الشاعر أن يراعيه أثناء نظمه للقصيدة ، وأن يبحث عما يتوقع أن يقبل عليه ، ويتجنب ما يتوقع نفوره منه .

وقد دأب النقاد والبلاغيون القدماء على الإشادة بضرورة أن يكون اهتمام الشاعر موزعا على جميع عناصر المادة الشعرية التي تساهم في إنتاج القصيدة بوصفها وحدة متكاملة ، لكن العناية بالوزن والقافية على وجه التخصيص جاء من جهة أنهما العنصران المميزان للقصيدة عن أي نص أدبي آخر . وبهذا يصبح الحكم على جودة قصيدة ما مستندا ، بالإضافة إلى جودة الألفاظ والمعاني ، إلى سلامة الوزن الشعري والقافية ، وخلوهما من العيوب التي قد تعترضها فتتسبب في إعراض المتلقي عن القصيدة ونفوره منها . وهذا ما أشار إليه أسامة بن منقذ (ت584) في بديعه قائلا : إن تهذيب اللفظ في أن يكون "سمحا سهل المخارج حلوا عذبا . وتهذيب الوزن أن يكون حسنا ، تقبله النفس والغريزة ، غير منكسر ولا مزحف . . . وتهذيب القافية أن تكون سلسة المخرج مألوفة ، فإن القوافي حوافر الشعر" .[1]

ويربط أسامة بن منقذ حلاوة القوافي والأوزان بأثرهما في نفس المتلقي ، وذلك في إشارة صريحة منه إلى أن اهتمام الناقد والبلاغي بحسن اختيار الشاعر لهما إنما يعود إلى أثرهما البالغ على نفسية المتلقي وأهميتهما عنده . لذلك يقوم بتوجيه الشاعر توجيها مباشرا لاختيار ما حسن منهما وترك ما قبح وشنع ، فيقول مخاطبا الشاعر (المبدع) : "واقصد القوافي الحسنة ، ولا تقصد المستهجنة ، فإنها حوافر الشعر . واقصد الأوزان الحلوة دون المهجورة ؛ فإنها أحلى في القلوب ، وأجول في المجالس ، وأعلق بالأسماع والأفواه" .[2]

وقد سبق ابن سنان الخفاجي (ت466) بالكلام على ضرورة التفات الشاعر إلى أوزانه وقوافيه للأسباب ذاتها التي مرت ، فيتحدث في (سر الفصاحة) عن الأوزان من باب المناسبة قائلا : "ومن المناسبة أيضا التناسب في المقدار ، وهذا في الشعر محفوظ بالوزن ، فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر ، فإن زاحف بعض الأبيات أو جعل الشعر كله مزاحفا حتى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة ، كقصيدة عبيد بن الأبرص :

---

(1) أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص289 .

(2) المصدر السابق ، ص296 .

أقفـــر من أهلـــه ملحوب" .[1]

إن ابن سنان الخفاجي يربط المناسبة بين طول الأبيات وقصرها في القصيدة الواحدة بالمتلقي وأثر ذلك على تقبله للقصيدة ، واستجادته لها ، وهذا ما أشار إليه بلفظ (الذوق) ؛ فالقصيدة التي يغلب الزحاف على أبياتها يرفضها الذوق وينفر عنها ، لذلك كان اهتمام النقاد والبلاغيين بضرورة اختيار الشاعر للوزن والقافية بدقة راجعا إلى اهتمامهم بالمتلقي في المقام الأول .

وقد ضرب ابن سنان مثالا على كراهة المبالغة في الزحاف في النص الشعري قصيدة عبيد بن الأبرص ، وقد اختارها أيضا صاحب الموشح مثالا للتدليل على تأثير الوزن على مستوى القصيدة ، حيث يقول عن معناها إنه "جيد ، إلا أن وزنه قد شانه ، وقبح حسنه ، وأفسد جيده . فما جرى من التزحيف هذا المجرى في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا من أجل إفراطه في التخليع واحدة ، ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية . وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط ، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة ، من غير توال ولا اتساق يخرجه عن الوزن" .[2]

وقصيدة عبيد بن الأبرص هذه من مخلع البسيط ، وهو وزن فيه "نوع من الاضطراب وحجلان بين الخفة والثقل ، وقد كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلا ، لأنه ، فيما يبدو نغم بداوة يصلح للشدو وما إليه ، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقد من أنواع الغناء" .[3]

وتحفل كتب النقد والبلاغة بعدد من المواقف التطبيقية على هذه الفكرة التي تعكس اهتمام النقاد والبلاغيين بعنصر الإيقاع في القصيدة ، كما تزخر أيضا بذكر مواقف نلمح فيها أهمية القافية ، وإدراك الناقد لدورها في التأثير على عملية التلقي ؛ فيذكر ابن سنان مثلا مواقف حدثت لبعض الشعراء لم يعتنوا فيها بقوافيهم ، ومنها أنه "حكي أن الصاحب إسماعيل بن عباد أنشد عضد الدولة قصيدة مدحه بها ، فقال فيها :

---

(1) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، صححه وعلق عليه : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، مصر ، 1952 ، ص225 .

(2) المرزباني ، الموشح ، مصدر سابق ، ص109 .

(3) عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط1 ، 1955 ، ج1 ، ص109 .

ضممت على أبناء تغلب تائها* فتغلب ما كرّ الجديدان تغلبُ

فتطير عضد الدولة من مواجهته إياه بتغلب ، وقال : يكفي الله ذلك . ولو قال في وسط البيت -تغلب- لم يكن في ذلك من القبح ما يكون في القافية ، لأنها موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي" .[1] فالكلمة الواقعة قافية يجب ألا تكون من الكلمات التي "إذا سكت عليها كانت محتملة لمعنى يقتضي خلاف ما وضع الشعر له ، مثل أن يكون مديحا فيقتضي بالسكوت عليها وقطع الكلام بها وجها من الذم أو معنى يتطير منه الممدوح أو ما يجري هذا المجرى"[2] ، كما يعلق ابن سنان في تقديمه لهذا الموقف .

ومن المواقف التي يوردها ابن سنان الخفاجي أيضا أنه "روي أن أبا الطيب لما أنشد قصيدته التي ودع بها عضد الدولة فقال فيها :

وأيا شئت يا طرقي فكوني أداة أو نجاة أو هلاكا

قال عضد الدولة : يوشك أن يصاب في طريقه . وكانت منيته فيه . وقال أبو الفتح عثمان بن جني : جعل القافية هلاكا فهلك" .[3]

إن هذين الموقفين يدللان على اهتمام النقاد والبلاغيين منذ القدم بضرورة اعتناء الشاعر بقافيته ، وفيهما ربط واضح بين الإيقاع وأثره في التلقي .

ولا يكتفي ابن سنان بتذكير الشاعر بهذا الأمر إنما يبين له سبب إلحاح الناقد والبلاغي على ضرورة الالتفات إلى القافية ، وهو بهذا يشير إلى حس نقدي عالٍ عند الناقد العربي القديم الذي لا يكتفي بالتوجيه فقط ، بل يقوم أيضا بتعليل دافعه إلى توجيهه هذه الوجهة ، وسبب حثه على فعل أمر ما وترك غيره . وفي هذه المواقف يوضح ابن سنان أن القافية ، كما يقول في النص السابق ، موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي ،لذلك يجب أن تكون مما يحسن الوقوف

* هكذا وردت في المصدر ، ولعل الصحيح (تاءها) .
(1) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، مصدر سابق ، ص214 .
(2) المصدر السابق ، ص215 .
(3) المصدر السابق ، ص214-215 .

عليه ، ولا يذكر فيها ما يتطير به ، أو ما قد يفهم عند السكوت عليه بعكس ما يريده الشاعر . كما يذكر في تعليقه على موقف الصاحب إسماعيل بن عباد مع عضد الدولة حين ذكر تغلب في قافيته ، أنه لو كان ذكرها في وسط البيت لكان وقعها أخف على المتلقي من ورودها في قافيته .

وهذا ما ذهب إليه أيضا حازم القرطاجني (ت684 هـ) الذي ذكر موقف الصاحب بن عباد مع عضد الدولة في منهاجه ، بيد أنه كان أكثر دقة من ابن سنان في تعليقه عليه ، إذ استغل الموقف ذاته ليربط بين ضرورة أن يحسن الشاعر اختيار أوزانه وقوافيه وبين أثر ذلك في نفس المتلقي ، فقال معلقا : "ومما أكد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله (تغلب) وقوعها قافية ، فإنها مقطع الكلام وموضع تخلي السامع وتفرغه لتفقد ما مر على سمعه مما وقع فيها . فالسمع أقرب عهدا به ، وهو أشد ارتساما فيه . ولو وردت اللفظة التي أنكرها عضد الدولة في أثناء البيت لكان الأمر فيها أسهل" .[1]

إن حازم القرطاجني يربط بين القافية ونفسية المتلقي ، ويعلّل قبح وقوع الكلمة قافية بأن هذا الموقع شديد الارتسام في ذهن المتلقي لأنه آخر ما يقرع السمع من البيت ، لذلك لا يستحب أن يقطع الكلام على ما يستكره من الألفاظ . لقد كان القرطاجني حريصا ، بصورة عامة ، بربط كل ما يتناوله من قضايا بنفسية المتلقي ، الذي يبدو أنه كان يمثل هاجسا ملحا له خلال تأليفه لمنهاجه ، وإن كان لا يذكر المتلقي بهذه اللفظة ، لكنه يشير إليه بلفظة قريبة منه معنىً ، تتكرر على طول صفحات الكتاب بصورة ملحة ، هي لفظة (النفس) ، ولا يكون هذا الذكر مجردا من ربطه بكل ما من شأنه أن يؤثر فيها ، ويؤدي إلى جذبها أو استئناسها بأمر ما ، أو يؤدي إلى عكس ذلك من النفور والزهد في أمر ما .

ولا بأس ، وسياق الحديث عن الأوزان والقوافي وأثرهما على تقبل المتلقي للقصيدة أو نفوره منها لا يزال متصلا ، من تتبع بعض ما يراه القرطاجني في هذا الشأن ، لملاحظة كيفية ربطه له بنفسية متلقيه ، ولتقصي المدى الذي يمنحه للنفس في اعتنائه بها ، واشتغاله بما من شأنه أن يجذبها .

يقول القرطاجني في حديثه عما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها إن النظر في ذلك يكون من جهات أربع : "الجهة الأولى جهة التمكن ؛ الثانية جهة صحة الوضع ؛ الثالثة جهة كونها

---

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص151 .

تامة أو غير تامة ؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة" .[1] إنه يؤصل للقوافي من أربع جهات ، جعل آخرها جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية ، وهذا هو ما قاله في تعليقه على أبيات الصاحب بن عباد مع عضد الدولة . إنه يهتم بالقوافي لتأثيرها في نفس المتلقي ، ويجعلها محط عنايته لما لها من بالغ الأثر في تقبل المتلقي للقصيدة أو عدم تقبله لها . وهذا ما سيتضح من كلامه التالي الذي يوضح فيه الكلام السابق ، ويشرح من خلاله ما عناه بالجهة الرابعة (جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية) .

يقول حازم : "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض ، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به . فإن مما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه ؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل" .[2]

ويبدو هذا النص صريحا في عنايته بالمتلقي ، وفي ربطه بين الإيقاع باعتباره عنصرا من العناصر الفنية في النص الشعري وبين المتلقي ونجاح عملية التلقي الذي يعد نجاحا للعملية الإبداعية ككل .

مما سبق من النصوص التي تزخر كتب النقد والبلاغة العربية التراثية بالكثير مثلها ، يتضح أن اهتمام الشعراء بحسن اختيار أوزان قصائدهم وقوافيها ، وتوجيه النقاد والبلاغيين للشعراء بأن يفعلوا ذلك ، وتعضيدهم قولهم هذا بمواقف حدثت مع بعض الشعراء الذين لم يحسنوا اختياراتهم ، كل ذلك إنما كان نابعا من اهتمامهم بالمتلقي في المقام الأول . وما عنايتهم بالأوزان والقوافي إلا عناية بالمتلقي في صورة ما ، يوجد غيرها الكثير من الصور التي اعتنوا فيها به أيضا .

وقد اتضح ، في الفصل الثاني عند الحديث عن قضية الإنشاد ، أن اهتمام الشعراء بإنشاد قصائدهم والتفاتهم للأثر الذي يحدثه الإنشاد في نفوس المتلقين إنما يعود إلى إدراكهم أهمية المتلقي وحرصهم على نيل رضاه عن القصائد التي ينشدونها عليه . وقضية الإنشاد لا تنفصل عن الإيقاع ، لأنها تقوم عليه ، وكان له دور كبير في تحديد العلاقة بين عملية التلقي وعنصر الإيقاع الشعري .

---

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، مصدر سابق ، ص271 .

(2) المصدر السابق ، 1986 ،ص275-276 .

وكما ذكر د .إبراهيم أنيس ، فإن شعراء الجاهلية قد عرفوا "للإنشاد قدره ، فتنافسوا في إجادته ، وتخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق" .[1] وكل ذلك يشير إلى إدراك المبدع والناقد على حد سواء لأهمية الإيقاع في النص الشعري ودوره في التأثير على المتلقي .

- التلقي والألفاظ..

وتتمثل العلاقة بين عملية التلقي وعنصر اللغة من خلال عدة أوجه ، لعل من أهمها وأوضحها فكرة تلاؤم الحروف وتنافرها ، حيث إن جلّ حديث النقاد والبلاغيين عن هذه الفكرة كان اعتمادا على ردود فعل المتلقين تجاه بعض النصوص التي كان تلاؤم حروفها وألفاظها أو تنافرها سببا رئيسا في إقبال المتلقي عليها أو نفوره منها .

لقد نبّه البلاغيون ، بشكل خاص ، والنقاد أيضا على ضرورة مراعاة المتكلم لتلاؤم حروف كلامه وألفاظه ، لما لذلك من أثر على تقبل السامع له . وتحفل كتب البلاغة بعدد من النصوص التي تحمل توجيها من البلاغي ، أو من الناقد في كتب النقد ، للمبدع بالابتعاد عن الحروف والألفاظ المتنافرة ، مع توضيح أثر ذلك في نفس المتلقي .

كان الجاحظ من أوائل من تحدث عن تلاؤم الحروف والألفاظ وتنافرها ، وذلك من حيث صعوبة نطق ما تنافر منها على المتكلم نفسه ، وصعوبة استقبال أذن المتلقي لها واستكراهها إياها ، وذلك في إشارة سريعة نجدها عنده في كتاب (البيان والتبيين) .[2]

ثم تناول أبو هلال العسكري الفكرة ذاتها فتحدث عن فائدة التلاؤم ، الذي يسميه حسن التأليف ، ويرى أنه يزيد المعنى وضوحا ، في حين إن التنافر ، أو سوء التأليف ، شعبة من التعمية ، كما يقول . ويستمر في الحديث عن تلاؤم الحروف والألفاظ رابطا إياه بنفسية المتلقي ، فيقول إن رصف الكلام رديا لم يوجد له قبول ، ولم تظهر عليه طلاوة . فإذا وضعت الألفاظ في مواضعها ، وتمكّنت في أماكنها ، ولم يستعمل فيها التقديم والتأخير ، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام ، ولا يعمي المعنى ، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها ، وتضاف إلى لغتها ، فإن ذلك مما يزيد

---

(1) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ط5 ، 1981 ، ص164 .

(2) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج1 ، ص65-69 .

الكلام حسنا وبهاء . أما سوء الرصف وهو تقديم ما ينبغي تأخيره منها ، وصرفها عن وجوهها ، وتغيير صيغتها ، ومخالفة الاستعمال في نظمها ، فيفسد المعنى ، وإن كان شريفا ، ويزهد المتلقي فيه ويبعده عنه .(1)

ويقرِّب العسكري الفكرة حتى تكون أكثر وضوحا عن طريق تمثيلها في صورة حسية ؛ فيشبِّه رصف الكلام بحبات العقد التي إذا ضُمَّت كل حبة منها إلى ما يليق بها كان العقد رائعا في المرأى ، وإن ضمت الحبة منها إلى ما لا يليق بها ساء في المرأى ، وإن كان غالي الثمن .(2) وبهذا يربط العسكري بين تقبل النفس للكلام في حالتيه - إن كان متلائم الحروف والألفاظ أو إن كان متنافرا - بمنظر العقد في العين ، وهو يشير من خلال هذا المثال إلى أن أهمية تلاؤم حروف الكلام وألفاظه إنما تعود إلى تقبل المتلقي للكلام ، الذي يوجَّه له ، لذلك يستحسن من المتكلم أن يراعي هذا الجانب في كلامه حتى يلقى قبولا حسنا عند متلقيه .

ويبدو حضور المتلقي واضحا في العلاقة القائمة بين عنصر اللغة ، متمثلا في تلاؤم حروفها أو تنافرها ، وعملية التلقي التي حظيت بقدر من اهتمام أبي هلال العسكري في حديثه عن أثر تلاؤم الحروف والألفاظ على نفس المتلقي ، وتقبله للنص .

ويتناول ابن سنان الخفاجي الموضوع نفسه ، ويؤكد على ضرورة تلاؤم حروف الكلام وألفاظه وعدم تنافرها ، ويرى أن ذلك مما يُكسِب الكلام "حسنا في السمع ومزية على غيرها" .(3) ويضرب مثالا على حسن تأليف حروف الكلمة الواحدة باختياره حروف كلمة (ع ذ ب) ، التي يرى أن "السامع يجد لقولهم– العذيب : اسم موضع ، وعذيبة اسم امرأة ، وعذب وعذاب وعذَب وعذبات - ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف ، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير" .(4)

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص161 .
(2) المصدر السابق ، ص161 ، بتصرف .
(3) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، مصدر سابق ، ص67 .
(4) المصدر السابق ، ص67-68 .

وحلّق عبد القاهر الجرجاني* في فضاء هذه الفكرة مؤكدا ضرورة تلاؤم مخارج حروف الكلمة ، واعتدال مواضع بعضها من بعض ، لأن هذا مما يؤثر على تقبل الأسماع له أو نفورها منه . وبيَّن أن الحروف تختلف في مخارجها ؛ فمنها ما هو من أقصى الحلق ، ومنها ما هو من أدنى الفم ، ومنها ما هو في الوسائط بين ذلك . ويذكر أن التلاؤم يتحقق بالتعديل من غير بعد شديد أو قرب شديد . أما أثر ذلك فيظهر عند الطرفين : المتكلم والمتلقي ، إذ يشعر به المتكلم لسهولته على اللسان ، أما المتلقي فيشعر به من خلال "حسنه في الأسماع ، وتقبله في الطباع" .[1]

ويطيل عبد القاهر الوقوف عند الكلام على الفائدة التي يجنيها المتكلم والسامع من تلاؤم الكلام ، وكأنه يسعى إلى أن يضع بين أيدينا مسوغات إلحاح البلاغيين في تنبيههم المبدعين على ضرورة الاهتمام بهذا الجانب أثناء إنشائهم لنصوصهم ، وإلحاحهم عليه ، ويرى أن هذه الفائدة تتحقق عند المتكلم والمتلقي من حيث "حسن الكلام في السمع ، وسهولته في اللفظ ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة في طريق الدلالة" .[2] فالنفس تتقبل ما يأتيها في هيئة بالغة الجودة والحسن ، وتنفر مما يفتقر إلى ذلك . ومما يساعد على ظهور الكلام في صورة جيدة أو بالغة الجودة حرص المتكلم على أن يكون كلامه متلائما مخارج وتركيبا ومعنى أيضا ، فهذا مما يؤثر تأثيرا كبيرا على مدى تقبل النفس له أو عدم تقبلها . لذلك يضرب مثالا على هذه الفكرة بتشبيهها بعملية قراءة الكتاب "في أحسن ما يكون من الحرف والخط ، وقراءته في أقبح ما يكون من الحرف والخط ، فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة" .[3]

وإذا كان الكلام متنافرا في حروفه وألفاظه سقط عن درجة البلاغة لأنه تسبب في نفور القلوب عنه "وإذا نفرت القلوب من التأليف المستبشع بعدت عن تلقي المعاني ، ومثل ذلك رجل أثقف ألفاظه معانيه بكلام فيه ضروب من الخطأ واللحن ، فهو إذا ورد على الأسماع نفرت منه القلوب ، استبشاعا لما فيه من اللحن والخطأ ، وكان ذلك النفار ما يبعدها عن تلقي المعاني . فتنافر الحروف إذن

---

* الذي تنسب إليه شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن .

(1) عبد القاهر الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن ، ط1 ، تحقيق : زكريا سعيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997 ، ص64 .

(2) المصدر السابق ، ص62 .

(3) المصدر السابق ، ص62 .

مما يسقط الكلام عن درجة البلاغة كما يسقطه عنها اللحن" .[1] ولعلّ هذا من أهم الأسباب التي تدفع البلاغيين لتوجيه المبدعين إلى ضرورة اعتنائهم بتلاؤم حروف كلامهم وألفاظه حتى لا يخرج عن حيز القول البليغ ؛ فبلاغة الكلام تتحدد بتقبل النفس له ، واستحسان السمع إياه ، وأيضا بسهولته على لسان قائله ومتلقيه .

وإن كان تلاؤم الحروف والألفاظ يرتبط عند الجرجاني بالبلاغة ، فإننا نجده عند ابن الأثير مرتبطا بالفصاحة ، فالفصيح من الألفاظ "هو الظاهر البين ، وإنما كان ظاهرا بينا لأنه مألوف الاستعمال ، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه ، وحسنه مدرك بالسمع ، والذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ ؛ لأنه صوت يأتلف عن مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منه فهو الحسن ، وما كرهه فهو القبيح ، والحسن هو الموصوف بالفصاحة ، والقبيح غير موصوف بفصاحة ؛ لأنه ضدها لمكان قبحه" .[2]

وتحدثنا كتب البلاغة والنقد عن التنافر في تركيب حروف بعض الأبيات الشعرية وألفاظها ، التي تستثقلها الأذن نتيجة تنافر حروفها وكلماتها ، مثل قول الفرزدق :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

وقد نسب هذا البيت إلى الجن لشدة تنافر حروفه وألفاظه .[3] كما يذكرون غيره من الأبيات التي تتداخل ألفاظها ومعانيها مما يربك المتلقي ويحول دون فهمه لها إلا بعد طلب ومعاناة ، مثل قول الفرزدق أيضا :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

وهذا تنافر من نوع آخر ، أي تنافر في المعنى ، حيث إنه استدار حول المعنى إلى أن وصل إليه في حين كان بإمكانه الوصول إليه بطريق مختصر ومباشر . يقول ابن الأثير معلقا عليه : "ألا ترى إلى تراكيب معانيه بتقديم ما كان يجب تأخيره وتأخير ما كان يجب تقديمه ، لأن الأصل في معناه : وما مثله في الناس حيٌّ يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه" .[4]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في اعجاز القرآن ، مصدر سابق ، ص66 .
(2) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق .
(3) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج1 ، ص65 .
(4) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج1 ، ص286 .

من كل ما سبق يتضح حرص البلاغيين على ضرورة اعتناء المبدع بترتيب كلامه بحيث يجمع فيه أسباب الجودة والحسن حتى تنجذب إليه النفوس ، وتلتذ به الأسماع ، وتتقبله بتسليم وإذعان لأنه ورد عليها في هيئة لها قبول في النفس . فالكلام على مراتب أعلاها "ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ، ويسهل على اللسان ، وتتقبله النفس تقبل البرهان ، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة" .(1)

ومن هذه النصوص ، وغيرها مما تضمنته كتب النقد والبلاغة العربية ، تتضح أهمية مراعاة المتكلم لتلاؤم حروف كلماته وألفاظ كلامه حتى لا يكون تنافرها سببا في نفور المتلقي من سماع الكلام الموجه إليه .

- التلقي والأسلوب..

اهتم البلاغيون ، وبعض النقاد بتوجيه المبدعين للاهتمام بعنصر الأسلوب عند إنشائهم نصوصهم ، لأن من شأن الأسلوب أن يعمل على جذب المتلقي للنص والتفاعل معه ، إذا توفرت فيه بعض المقومات ، التي تؤهله لذلك ، كما من شأنه أن يؤدي إلى نفور المتلقي إذا خلا من هذه المقومات أو إن قل اهتمام المبدع بها .

ومن الأساليب التي ألح البلاغيون والنقاد القدماء عليها ، وأكثروا من توجيه المبدعين إلى الاهتمام بها : أسلوب الالتفات ، واستخدام الفواصل في الكلام ، وحسن الابتداء والتخلص والانتهاء ، الذي عده ابن الأثير أحد عناصر الكتابة الخمسة التي ذكرها في مقدمة (المثل السائر) . كما لم يكتفِ البلاغيون والنقاد بتوجيه المبدعين إلى استخدام أساليب بعينها وتطعيم نصوصهم بها لزيادة التأثير على المتلقي ، بل قاموا أيضا بإرشادهم إلى وسائل تدعم الأسلوب ذاته بتقنيات تزيد من القيمة الفنية له ، مثل طرحهم لفكرة المراوحة بين الأساليب التي تستند بشكل أساسي وكلي إلى مراعاة نفسية المتلقي .

أ- أسلوب الالتفات..

يعدّ الالتفات من أبرز الأساليب التي ذكرها البلاغيون العرب القدماء وربطوها ربطا مباشرا

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن ، مصدر سابق ، ص153-154 .

بالنفس ، أي بالمتلقي ، حيث يرى البلاغي أن على المتكلم أن يحرص على استخدام أسلوب الالتفات في حديثه من جهة حرصه على متلقيه ، مما يعكس اهتمام البلاغي بقيام علاقة واضحة وقوية بين أطراف العملية الإبداعية ، وتكون مراعاة المتلقي والحرص على جذب انتباهه الأساس الذي تقوم عليه هذه العملية .

ونجد تعريفا مبكرا للالتفات عند ابن المعتز (ت232هـ) يقول فيه إنه : "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، أو عن الإخبار إلى المخاطبة ، وما يشبه ذلك . ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" .(1)

أما عن الكيفية التي يكون للالتفات فيها أثر على تقبل المتلقي للنص وميله إليه ، فتبدو من خلال ما قاله الفخر الرازي ، وأخذه عنه بعض البلاغيين ، ومنهم الزمخشري ، وهو أن الالتفات يأتي في الكلام لغرض بلاغي وهو أن يكون "**إيقاظا** للسامع عن الغفلة ، **وتطريبا** له بنقله من خطاب إلى غيبة ، فإن السامع ربما ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر ، **تنشيطا** له في الاستماع ، **واستمالة** له في الإصغاء" .(2)

ومع أن ابن الأثير توقف عند هذا الرأي وردَّه على أكثر من وجه ، إلا أن ذلك لا ينفي عمَّن قالوا به التفاتهم للمتلقي في تعليل أهمية استخدام المتكلم لهذا الأسلوب البلاغي بأنها نتيجة للأثر الذي يتركه في نفس المتلقي من تنشيط واستمالة له .

ونقل الزمخشري ، هذا الرأي عن الفخر الرازي ، وكذلك فعل السكاكي الذي يقول عنه إن "العرب يستكثرون منه ، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع ، وأحسن تطرية لنشاطه ، وأملأ باستدرار إصغائه" .(3) إلى أن جاء ابن الأثير ، وردَّ هذا الرأي قائلا : إننا إن سلمنا برأي الزمخشري ، فهذا اعتراف بأن الكلام كان مملا ، لذلك فتر نشاط السامع مما يؤدي إلى لجوء المتكلم إلى أسلوب الالتفات ليجدد نشاط سامعه ، وهذا الرأي فيه ما فيه من قدح في الكلام ، لأنه لو كان ذا حظ من الجودة لما ملّه السامع .(4)

---

(1) عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، علق عليه : إغناطيوس كراتشكومنسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص58 .

(2) الفخر الرازي ، تسهيل نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مصدر سابق ، ص137 .

(3) السكاكي ، مفتاح العلوم ، مصدر سابق ، ص296 .

(4) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج2/ص3 ، بتصرف .

وهذا هو الرد الأول لابن الأثير على رأي الزمخشري . وقد رد عليه من وجه آخر أيضا افترض فيه التسليم لرأي الزمخشري ، حيث يثبته أولا لينقضه آخرا ؛ فيقول إننا إن سلمنا برأي الزمخشري لصحّ ذلك في الكلام المطول ، ولكن الأمر بخلاف ذلك ، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، في مواضع كثيرة قصيرة في القرآن الكريم . ويفهم من قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب أنه إنما يستعمل قصدا للمخالفة بين المنتقل والمنتقل إليه ، لا قصدا لاستعمال الأحسن ، وعلى هذا فإذا وجدنا كلاما قد استعمل فيه الإيجاز ولم ينتقل عنه ، أو استعمل فيه الإطناب ولم ينتقل عنه ، وكان كلا الطرفين واقعا في موقعه ؛ قلنا : هذا ليس بحسن لأنه لم ينتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب .(1)

إن ابن الأثير يرد على الزمخشري من هذه الجهة ليثبت فساد رأيه حول هذا الموضوع ، وليبين أن السبب الحقيقي لاهتمام البلاغيين بأسلوب الالتفات قد غاب عن ذهن الزمخشري الذي يعجب ابن الأثير كيف يغيب ذلك عن مثل الزمخشري . أما رأي ابن الأثير نفسه حول أسباب استعمال أسلوب الالتفات في الكلام فهو "أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، أو من الغيبة إلى الخطاب ؛ لا يكون إلا لفائدة اقتضته ، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، غير أنها لا تحد بحد ، ولا تضبط بضابط ، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها ؛ فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب ، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة ، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود" .(2)

وبعد مرور قرن من الزمان على ما قاله ابن الأثير عن أسلوب الالتفات ، والردود التي ردَّ بها على الرأي الذي صرّح به الزمخشري يأتي الخطيب القزويني ويتحدث عن الأسلوب نفسه قائلا "إن الالتفات من محاسن الكلام"(3) ، ويذكر أن وجه حسنه هو ما ذكره الزمخشري من تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظ للإصغاء إليه أكثر من إجرائه على أسلوب واحد .(4)

---

(1) ابن الاثير ، المثل السائر ، مصادر سابق ، ج2/ص4-3 ، بتصرف .

(2) المصدر السابق ، ج2/ص4 .

(3) الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ص73 .

(4) انظر : المصدر السابق ، ص73 .

وعلى الرغم من أنه قد فات الخطيب القزويني أن ابن الأثير قد ردّ على مثل هذا التعليل للجوء المتكلم إلى استخدام أسلوب الالتفات ، إلا أن ما يهمنا هنا هو التفات الخطيب القزويني أيضا إلى العلاقة بين ما يستخدمه المتكلم من أساليب وما تحدثه هذه الأساليب من آثار في نفس المتلقي مما يعمل على جذب انتباهه واستمالته لسماع الحديث الموجه إليه .

ب- الفواصل..

وتمثّل الفواصل وجها من الوجوه التي يظهر فيها اهتمام البلاغيين بالمتلقي ، حيث عمدوا إلى توجيه المبدعين إلى مراعاة هذا الوجه البلاغي طمعا في الأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي . وهو يرتبط إلى حد ما بأسلوبي السجع والموازنة اللذين عرفتهما البلاغة العربية قديما ، وإن كان بعض البلاغيين القدماء يفضّلون الفواصل على السجع ، لأن السجع عندهم تتبعه المعاني ، في حين إن الفواصل تتبع المعاني .[1]

وقد حثّ البلاغيون المتكلم على ضرورة تزيين كلامه بإثبات الفواصل فيه بغرض جذب المتلقي ؛ لأن النفس - بطبيعتها - تنفر من الكلام غير المتناسق ، وإن كان شريف المعنى . ولعلّ ذلك ما قصده شارح رسالة الرماني حينما تحدث عن التفصيل وأثره في تحسين الكلام قائلا إن : "كل شيء زاد النظم حسنا مما لا يقصد به الزيادة في البيان ، فإنه راجع إلى جنس البيان من جهة إسراع المخاطب به إلى قوله لاستحسانه إياه ، كما أن النظم المتنافر الذي تستبشعه النفوس -وإن لم يكن فيه نقص من جهة البيان- يؤدي إلى بعض اللبس ، لأن النفوس إذا نفرت منه لم تتلقه بالقبول ، وإذا كانت كذلك بعدت عن الفهم من جهة نفار القلب من تلقيه وإن كان لا إشكال في معانيه" .[2]

إن هذه السطور تتضمن توجيها مشروطا من البلاغي للمتكلم بأن يحلّي كلامه بما يستطيعه من الفواصل ، ولكن في حدود الاعتدال ، حتى يتمكن من جذب المتلقي إلى سمـــــاع المزيد مما يلقى عليه ، ويبقيه محافظـــا على تركيزه مع الحديث الموجه إليه ، لأنه استحسنه ووجد في نفسه ميلا له .

---

(1) انظر : ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، مصدر سابق ، ص202-203 ، فيما ذكره من رأي الرماني حول هذا الموضوع .

(2) عبد القاهر الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن ، مصدر سابق ، ص101 .

ويعلّل لذلك بقوله إن في الفواصل تحسينا للنظم وتقريبا له من قبول المتلقين ، ليس من حيث تقريب المعاني ، ولكن من "جهة إسراع النفوس إليها بالقبول ، لحسن الصورة" .(1) فالكلام إنما تمكن الاستفادة منه إذا ورد على الأسماع والقلوب في صورة تجذبها فتصغي إليها ، أما إذا ورد على عكس هذه الصورة فإنها تنفر منه وتتباعد عن تلقيه ، فلا فائدة تجنى من هذا الكلام لأن النفس استثقلته ولن تتمكن من تقبّله ، وإن كان في معناه ذو فائدة كبيرة .(2)

ويلحّ عبد القاهر على ضرورة أن يكون تطعيم النص المبدع بالفواصل معتدلا ، وفي حدود المعقول ، لأنه إن زاد عن المعقول جار على المعنى وأفسده وأبعد المتلقي عن فهم ما يلقى عليه . ويذكّر عبد القاهر المبدع أنه إنما يتكلم ليُفهم ، ويقول ليُبين ، وأن لديه نصا يريد إيصاله لهذا المتلقي ، لذلك عليه ألا يغرق في فنون البديع بحيث يطغى التصنع والتكلف على النص فتضيع المعاني في زخم الصنعة ، ويضيع معها المخاطَب ، فلا يخرج بمعنى مفهوم من قراءته لهذا النص .(3)

ويلتفت ابن الأثير أيضا إلى أثر الفواصل في الكلام على للمتلقي ، ويقرن ذلك بالنفس وطبيعتها وما تميل إليه ، كما فعل عبد القاهر . ويعرض ابن الأثير فكرته هذه في سياق حديثه عن الموازنة في الشعر والنثر ، فيقول : إنها تتحقق بجعل "ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن ، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا ، وللكلام بذلك طلاوة ورونق" .(4) ويعلل لهذه الطلاوة والرونق بأن سببها الاعتدال* ، الذي يصفه بأنه "مطلوب في جميع الأشياء ، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان ، وهذا لا مراء فيه لوضوحه" .(5)

ويرى ابن الأثير أن سبب اعتناء العرب بألفاظها ومعانيها هو أن تكون لها حظوة عند متلقيها ، والمعاني عندهم أقوى ، وأكرم ، وأرفع قدرا ، والألفاظ عناوين المعاني وطريقها إلى إظهارها ، لذلك

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن ، مصدر سابق ، ص108 .
(2) المصدر السابق ، ص101-102 ، بتصرف .
(3) انظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق : محمود شاكر ، مصدر سابق ، ص9 .
(4) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج1/ص272 .
* وهو أمر التفت إليه عبد القاهر الجرجاني قبله ، كما مرّ .
(5) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج1/ص272 .

اهتموا بها وبالغوا في تحسينها . وهذا كله في نهاية الأمر يصب في مصبّ النفس ؛ وهذا الاهتمام بالألفاظ التي تحسِّن المعاني وتظهرها في صورة بالغة الحسن والجودة إنما هو اهتمام بالمتلقي الذي يحرصون على توصيل الكلام إليه في أحسن صورة حتى يقبل عليه ويفهمه ويحفظه ، فإن "الكلام إذا كان مسجوعا لذَّ لسامعه فحفظه ، وإذا لم يكن مسجوعا لم يأنس به أنسه في حالة السجع" .(1) ومن هنا يتضح أن اعتناء العرب بألفاظها ومعانيها إنما يقصد به اهتمامها بالمتلقي الذي يمثل المحور الذي يتجه نحوه طرفا العملية الإبداعية الآخران .

ج- حسن الابتداء والتخلص والانتهاء..

تحدث النقاد والبلاغيون عن ضرورة اعتناء المتكلم بتحسين ثلاثة مواضع في كلامه : الابتداء والتخلص والانتهاء . ووضحوا أن هذه المواضع ترتبط ارتباطا وثيقا بتقبل المتلقي لما يسمعه ، فإن كان وروده عليه من مسلك خفيف لطيف حَسُنَ تقبله له ، وإن ورد عليه من مسلك ثقيل قبيح رده وأعرض عنه . لذلك يستحب من المتكلم أن يتوخى الإجادة في هذه المواضع قدر استطاعته .

ويحدد القاضي الجرجاني الشاعر الحاذق بأنه الذي يستحسن الاستهلال والتخلص والخاتمة ، معللا رأيه بتأثير ذلك على المتلقي ، فهذه المواقف هي "التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء" .(2)

وتكثر إشارات النقاد والبلاغيين لهذا الموضوع منذ بداية ظهور التوجه النقدي عند العرب ، فنبهوا على ما يجب على الشعراء القيام به في تعاملهم مع مطالع قصائدهم وتخلصاتهم وخواتمهم ، كما نبهوا الكتاب والخطباء على الأمر نفسه .

وكان المتلقي الأساس الذي ارتكز عليه النقاد والبلاغيون في توجيههم الأدباء ، وفي بنائهم لأحكامهم على جودة القصيدة أو رداءتها ، لأن الحكم على النص يتحدد في ضوء قدرة الأديب على استمالة المتلقي لما يلقيه عليه . وبهذا ، فالموضوع يكتسب أهميته من الدور الذي يؤديه بالتأثير على المتلقي .

وقد كان **مطلع القصيدة** من المواضع المهمة التي يرى النقاد والبلاغيون أنه يستحسن للمبدع أن

---

(1) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج1/ص340 .

(2) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مصدر سابق ، ص48 .

يراعى فيه المتلقي ، سواء أكان الخطاب الموجه إليه شعرا أم نثرا . وقد قالوا في صفته : إنه "داعية الانشراح ، ومطية النجاح"[1] ، وهو أيضا "أول ما يقرع السمع ، فإن كان عذبا ، حسن السبك ، صحيح المعنى ، أقبل السامع على الكلام بعده فوعى جميعه ، وإلا أعرض عنه وإن كان الباقي في غاية الحسن" .[2]

ويشترط في الابتداء حتى يوصف بالحسن ، أو حتى يطلق عليه (براعة الاستهلال) ، أن يكون خاليا مما يمكن أن ينتزع صفة الحسن عن الكلام ، وذلك بأن يأتي مخالفا لهوى المتلقي . ومن أمثلة مخالفة الشعراء لهوى المتلقي في مفتتح قصائدهم ما يلي :

1- أن يذكر الشاعر ما يستجفى من الكلام ، أو أن يذكر ما يُتَطَيَّر منه . إذ "ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به ، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات"[3] ، خصوصا في المدائح والتهاني ، وذلك مراعاة لحال السامع الذي ينفر من مبادرته بما يتطير منه .

ومن أمثلة ذلك موقف البحتري حين أنشد "أبا سعد محمد بن يوسف الثغري قصيدته التي أولها :

لك الويل من ليل تطاول آخره ووشك نوى حي تزم أباعره

فقال له أبو سعيد : الويل لك والحرب" .[4]

2- أن يشبِّب الشاعر بمن يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح ، من أمة أو قرابة أو غير ذلك . وهو من المواضع التي نبه النقاد والبلاغيون الشعراء على عدم افتتاح قصائدهم بها (أو حتى تضمينها إياها) .

3- أن يبادر الشاعر المتلقي بذكر ما يتصل بسببه أو يتعلق به وهمه .[5] ومن أمثلة ذلك ما ذكره

---

(1) انظر : ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص237 .

(2) انظر : التفتازاني ، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني ، ط1 ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، 1938 ، ص386 .

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ، ص126 . وانظر أيضا : المرزباني ، الموشح ، مصدر سابق ، ص68 . العسكري ، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص431 .

(4) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص127 .

(5) المصدر السابق ، ص127 .

ابن رشيق عن ذي الرمة حين دخل "على عبد الملك بن مروان ، فاستنشده شيئا من شعره ، فأنشده قصيدته :

ما بال عينك منها الماء ينسكبُ (1)

وكانت بعين عبد الملك ريشة ، وهي تدمع أبدا ، فتوهم أنه خاطبه أو عرَّض به ، فقال : وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟؟ فمقته وأمر بإخراجه" .(2)

لكل ذلك ألحَّ النقاد والبلاغيون على هذه القضية ، وقاموا بتنبيه الشاعر على ما ينبغي عليه فعله تجنبا لمثل هذه المواقف ، وإرشاده إلى أن يحسن التصرف إذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به بأن يتلطف في الكناية عنه ، وأن يجلّ المخاطَب عن استقباله بما يكرهه منه ، أو أن يعدل عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه .(3)

وقد ذكر النقاد هذه المواقف ، وغيرها الكثير ، لينبهوا المتكلم على أمر هام ، وهو ضرورة اعتناء كل متكلم بمفتتح كلامه حتى يلقى قبولا حسنا عند المتلقي . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على التفاتهم للمتلقي وعنايتهم به ، وشعورهم أنه طرف مهم في العملية الإبداعية . وعلى هذا فإن قيمة النص لا تتحدد إلا بمعرفة الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي ، وعلى ضوء تقبله للنص أو عدم تقبله له .

وعلى مستوى النصوص النثرية ، يرى العسكري أن الابتداء إذا كان "حسنا بديعا ، ومليحا رشيقا ، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام" .(4) ويذكر في سياق حديثه عن حسن الابتداء فواتح السور القرآنية(5) ، ويبين أن الله -عز وجل- بقوله : ألم ، وحسم ، وطس ، وطسم ، وكهيعص ، يقرع أسماع الناس بأمر بديع لا عهد لهم به ، وبالتالي يجذبهم للاستماع لما بعده . كما ابتداء عدد من سور القرآن الكريم بالحمد لله "لأن النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع" .(6)

---

(1) تتمة البيت : كَأَنَّهُ مِنْ كِلًى مَفْرِيّةٍ سَرِبُ .

(2) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص222 .

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص128 ، بتصرف .

(4) العسكري ، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص437 .

(5) كما فعل ذلك ابن الأثير فيما بعد . انظر : ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج2/ص224 .

(6) العسكري ، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص437 .

ويميل قدامة إلى ضرورة أن "تفتتح الخطبة مثلا بالتحميد والتمجيد ، وتوشح بالقرآن وبالسائر من الأمثال . لأن ذلك مما يزين الخطب عند مستمعيها وتعظم به الفائدة" .[1] فهو يفضل مثل هذه الابتداءات لما لها من أثر جمالي على نفوس المستمعين ، يساعد على تحصيل الفائدة بصورة أفضل ، لاستئناس النفس بما يرد عليها في صورة حسنة .

ويبدو حازم أكثر تصريحا في ربطه حسن الاستهلال بنفس المتلقي وتقبلها له ، إذ يرى وجوب "أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة ، وأن يكون المعنى شريفا تاما ، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة ، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه ، لا سيما الأولى ، والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها . فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به ؛ فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا" .[2]

ويركز حازم على فكرة إقبال النفس على ما يحسن وروده عليها فتصغي لما بعده ، كما أنها تنفر مما يقبح وروده عليها وتعرض عما بعده وإن كان بالغ الحسن ، لأن مطالع الأبيات وفواتح الخطب والمكاتبات "أول ما يقرع السمع ؛ فهي رائد ما بعدها إلى القلب . فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها ، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها" .[3] وهي أيضا ، كما يرى حازم "الطليعة الدالة على ما بعدها ، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك . وربما غطت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها" .[4]

وكما التفت النقاد والبلاغيون إلى أهمية مراعاة افتتاح المتكلم لكلامه ، التفتوا كذلك إلى ضرورة أن **يحسن التخلص** من غرض لغرض أو من موضوع لآخر ، وعلّلوا ذلك بأن "لطافة الخروج إلى المديح تؤدي إلى ارتياح الممدوح" .[5] كما أن "السامع يكون مترقبا للانتقال من الافتتاح إلى المقصود كيف يكون ، فإن جاء حسنا متلائم الطرفين حرك من نشاطه وأعان على إصغاء ما بعده وإلا فبالعكس" .[6]

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص107 .
(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص282 .
(3) المصدر السابق ، ص286 .
(4) المصدر السابق ، ص309 .
(5) انظر : ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص217 .
(6) انظر : التفتازاني ، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني ، مصدر سابق ، ص388 .

ويستحب بعض البلاغيين "أن يكون الخروج والتشبيب في بيت واحد ، وهو شيء ابتدعه المحدثون دون المتقدمين ، وأحسن قول العرب قول زهير :

إن البخيل ملوم حيث كان ولكن الجواد على علاته هرم"[1]

أي أنّ على المتكلم عندما يأخذ في الانتقال من معنى إلى معنى غيره ، أن يجعل "بعضه آخذا برقاب بعض ؛ من غير أن يقطع كلامه ، ويستأنف كلاما آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا ، وذلك مما يدل على حذق الشاعر ، وقوة تصرفه" .[2]

ويتحدث حازم عن خروج الشاعر من غرض إلى غرض ، ويؤكد ما قاله ابن الأثير عن ضرورة اتصال الكلام ببعضه ، ويقول إنه يجب على المتكلم (الشاعر) "أن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ، ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما ، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام" .[3]

وكما هي عادة حازم ، فإنه يربط بين حسن تخلص الشاعر وخروجه من غرض لآخر بالأثر الذي يحدثه هذا الأمر في نفس المتلقي ، لذلك يعلل رأيه السابق بقوله إن النفوس والمسامع تنفر إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له ، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له ، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما . وإذا انتُقِل بها إلى المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك ، فإنها تستصعبه ولا تستسهله ، وتجد نبوة في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام .[4]

وكذلك تحدث النقاد والبلاغيون عن **حسن الانتهاء** الذي يعدّ "قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع" .[5] وهو "خاتمة الكلام وأبقى في السمع ، وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ،

(1) أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، مصدر سابق ، ص288 .
(2) ابن الأثير ، المثل السائر ، مصدر سابق ، ج2/ص244 .
(3) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص318 .
(4) المصدر السابق ، ص318-319 ، بتصرف .
(5) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص238 .

فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح" .[1] كما أنه "آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس، فإن كان حسنا مختارا تلقاه السمع واستلذه حتى جبر ما وقع فيه من التقصير، وإلا لكان على العكس حتى ربما أنساه المحاسن الموردة فيما سبق" .[2]

وذكروا أن على المتكلم أن يراعي هذا الموضع من كلامه أيضا، وأن يحسن اختيار خاتمته "فإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه" .[3]

وحسن الانتهاء يحدث أثرا طيبا في النفس، لأنه آخر ما يبقى في الذهن مما ألقي عليها ،لذلك نبّه عليه النقاد والبلاغيون وذكروا أن القصيدة تفقد شيئا من قيمتها إن لم يحسن الشاعر ختامها أو إن قطعها والنفس متعلقة بها، وراغبة فيها . ومن أمثلة ذلك معلقة امرئ القيس التي لم يجعل لها قاعدة بل ختمها بوصفه السيل عن شدة المطر قائلا : [4]

كأن السباع فيه غرقى غدية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

لذلك يقول أسامة بن منقذ إنه "ينبغي أن تكون أواخر القصائد حلوة المقاطع، توقن النفس بأنه آخر القصيدة ،لئلا يكون كالنثر" .[5]

كذلك يجب في الخواتيم، كما يرى حازم القرطاجني، "أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدت تنفيرها عنه . وكذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولا، وإن رفعت الإيهام آخرا ودلت على معنى حسن، ومن هذا قول المتنبي :

فلا بلغت بها إلا إلى ظفر   ولا وصلت بها إلا إلى أمل

وإنما يجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه مقطع الكلام وخاتمته" .[6]

---

(1) انظر : ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1/ص217 .

(2) انظر : التفتازاني، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، مصدر سابق، ص391 .

(3) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1/ص238 .

(4) المصدر السابق، ج1/ص241، بتصرف .

(5) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص287 .

(6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص285 .

وقد "قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك واشتهر ، فقال : لأني أقللت الحز ، وطبقت المفصل ، وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء" .[1]

د- المراوحة بين فنون الكلام..

ومن الوجوه التي تبرز فيها العلاقة بين المبدع ومتلقيه مراوحة المبدع بين فنون الكلام ، حتى لا يمل المتلقي من استرسال الكلام على حال واحد . ومن الأمثلة التي تكثر في أدبنا العربي القديم مراوحة المبدع بين الجد والهزل في كلامه حتى يتجنب ملل السامع من طول الكلام الجاد على مسامعه ، لأن طبيعة النفس البشرية أن تملَّ كل ما طال أمده عليها ، وتسأم ما يلازمها لفترة ممتدة ، حتى إن كان مما يروِّح به عنها ، فإنها تمله وتعرض عنه إن طال عليها .

وفي الحديث عن هذا الوجه من الوجوه التي تتضح فيها علاقة التلقي بالأسلوب تطالعنا نصوص لأديب وبلاغي ، وهو الجاحظ ، يصرح فيها وهو يخاطب قارئ كتبه (أي المتلقي) بإحساسه بأنه قد أملَّه بكلامه الجاد ، لذلك يعمد إلى كسر جمود هذا الجد بالإتيان ببعض النوادر والملح ، حتى يتبدد بذلك ملل القارئ ، إن كان قد ناله شيء منه .

يقول الجاحظ : "وإن كنا قد أمللناك بالجد وبالاحتجاجات الصحيحة المروجة ، لتكثر الخواطر ، وتشحذ العقول فإننا سننشطك ببعض البطالات ، وبذكر العلل الظريفة ، والاحتجاجات الغريبة ، فرب شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السرور والضحك والاستطراف ، ما لا يبلغه حشد أحر النوادر ، وأجمع المعاني" .[2]

ويعود للفكرة ذاتها مرة أخرى ، يذكرها ويعلّلها هذه المرة ، فيقول : "وعلى أني قد عزمت-والله الموفق- أني أوشح هذا الكتاب وأفصل أبوابه ، بنوادر من ضروب الشعر ، وضروب الأحاديث ، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب ، ومن شكل إلى شكل ، فإني رأيت الأسماع تمل الأصوات المطربة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة ، إذا طال ذلك عليها . وما ذلك إلا في طريق الراحة ، التي إذا طالت أورثت الغفلة" .[3]

(1) ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق ، ج1/ص217 .
(2) الجاحظ ، الحيوان ، ط3 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار إحياء الكتاب العربي ، بيروت ، 1969 ، ج3/ص5 .
(3) المصدر السابق ، ج3/ص7 .

وحديث الجاحظ هذا يشي بتفهم عميق لطبيعة النفس البشرية الملول ، التي لا تستطيع تحمّل أن تطول عليها المدة وهي على حال واحدة من جد أو هزل أو غيرها من الحالات التي تمر عليها .

وقد أشار أحد الباحثين إلى ذلك ، وقال معلقا عليه إن الجاحظ "حاول ابتكار طرق للمحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه ، وأدخل ضروبا من الحيل كي لا يمل القارئ" .[1]

وتناول عدد من النقاد والبلاغيين هذه الفكرة ، وتوسعوا في الحديث عنها ، ويبدو ذلك وجها من الوجوه التي تلتفت فيها الأنظار في النقد العربي القديم إلى المتلقي ، الذي كان له نصيب وافر في اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء ، ليس بوصفه عنصرا مشاركا في بناء معنى النص الأدبي ، ولكن بوصفه طرفا مهما من أطراف العملية الإبداعية يسهم بشكل أو بآخر في إنجاحها .

ومن هؤلاء النقاد نجد أن ابن قتيبة قد تحدث في مقدمة كتابه عن هذا الموضوع ، وذلك في إشارة سريعة جدا يذكر فيها أن الشاعر الجيد هو الذي يسلك أساليب معينة في نظمه ، من بينها ألا يطيل فيُمِلّ السامعين ، وألا يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد .[2] ولعل في إشارته الخاطفة هذه للفكرة التي نعرض لها ما يوحي بتفهمه لطبيعة النفس البشرية التي تمل كل ما يطول عليها ، فكأنه بذلك يوصي الشاعر بضرورة التنويع في كلامه بدلا من أن يطيل في الفن نفسه أو يختصر فيخلّ بالمعنى .

ويلتفت ابن طباطبا إلى أهمية هذه القضية أيضا ، لذلك يعمل على توجيه المبدع إليها ، وتذكيره بأهميتها . ومع أنه يأخذها من زاوية تختلف قليلا عن الزاوية التي تنبه عليها الجاحظ ، ونبه عليها ، لكنهما يتفقان في الهدف ، وهو تجنب التسبب في ملل المتلقي .

ويتحدث ابن طباطبا عن ضرورة قيام الشاعر بتقريب ما بعد من الصور والمعاني ، وإبعاد المأنوس حتى يحيله غريبا ، ويعلل ذلك بأن "السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجَّه وثقل عليه رعيه ، فإذا لطَّف الشاعرُ لشوب ذلك بما يلبسه عليه ، فقرَّب منه بعيدا أو بعَّد منه قريبا ، أو جلَّل لطيفا ، أو لطَّف جليلا أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه" .[3]

(1) محمد رضا مبارك ، استقبال النص الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص153 .
(2) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، مصدر سابق ، ص31 ، بتصرف .
(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، مصدر سابق ، ص125 .

ثم يعلق على ذلك قائلا إن هذه الطريقة هي الطريقة الأمثل لتناول المعاني ، وذلك بأن تستعمل بخلاف المألوف ، أي بشكل آخر غير ما اعتاد عليه المتلقي من قبل ، وبهذا يأسر الكلامُ سامعَه ، ويجتذب انتباهه فيسمعه ويستحسنه لما وجد فيه من الجدة والابتكار ومن غرائب غير مطروقة من قبل .

ويلتفت صاحب (نقد النثر) أيضا لأهمية المراوحة بين الجد والهزل كي يحافظ المبدع على انتباه المتلقي متّقدا ، ويضمن تواصله معه حتى يفرغ من كلامه . ويقسم الكلام إلى جد وهزل ، ويبدأ بتعريف الجد بقوله : إنه "كل كلام أوجبه الرأي وصدر عنه ، وقصد به قائله ووضعه موضعه ، وكان مما تدعو الحاجة إليه" .[1] ثم يعرف الهزل بأنه "ما صدر عن الهوى" .[2]

وما يهمنا هنا هو ما قاله عن أوجه استعمال الهزل ، حيث يرى أن "الناس في استعماله على ضربين"[3] ، الضرب الأول هو الذي يعنينا ، ويقول عنه : إن الحكماء والعلماء قد "استعملوه في أوقات كلال أذهانهم وتعب أفكارهم ليستجموا به أنفسهم ، ويستدعوا به نشاطهم : ويروحوا به عن قلوبهم خوفا من ملالتها وكلالتها ؛ وأمروا بذلك فقالوا : (روحوا القلوب تع الذكر) . وقالوا : (روحوا عن القلوب ، فإن لها سآمة كسآمة الأبدان) ومن قصد هذا بالهزل فالجد أراد ، لأنه قصد المنفعة وما يوجبه الرأي في سياسة عقله ونفسه ، وإجمام فكره وقلبه" .[4]

وقدامة في كلامه هذا يلتقي مع الجاحظ الذي أشار قبله بحوالي قرن أو أقل من الزمان إلى الفكرة ذاتها ؛ فهو يرى أن الهزل واحد من بين وجوه كثيرة تجري بين الناس في مخاطباتهم ومناقلاتهم ، وهو ضد للجد الذي يقول هو بنفسه إن الحكماء أوصت به وبالإمساك عما سواه . لكنه على الرغم من هذا يرى أن له أهمية لا تقل عن أهمية الكلام الجاد ؛ فكما أن العلماء أوصت باستعمال الكلام الجاد ، فقد استعملت الهزل في بعض الأوقات ، وأوصت به أيضا ، وتعليل ذلك هو خوفهم على قلوبهم من الملالة والكلالة ، فيلجؤون إلى الهزل إذا تعبوا من الجد ، وهذا ما فعله الجاحظ كما بينت ذلك النصوص الموجودة في كتبه .

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص154 .

(2) المصدر السابق ، ص155 .

(3) المصدر السابق ، ص155 .

(4) المصدر السابق ، ص155 .

ويرى قدامة أن مثل هذا النوع من الهزل كأنه الجد ، لأن المقصود به الترويح عن النفس كي لا تمل الجد ، وتحتفظ بقدرتها على مواصلة العمل الجاد ، وهذا يتضح من قوله إن الحكماء والبلغاء استعملوا الهزل في أوقات كلال أذهانهم لعدة أسباب ، من بينها (ليستدعوا به نشاطهم) .

كما يذكر قدامة في ختام حديثه عن هذا الضرب من الهزل مقولة لأحد العلماء (وهو الشعبي) ، يقول فيها : (وصلت بالعلم ونلت بالملح) ، ويعلق عليها قائلا : "وذلك لما عليه النفوس من استثقال الحق والجد ، واستخفاف اللهو والمزح" .[1]

يتضح من حديث قدامة التفاته إلى هذا الوجه من أوجه العلاقة بين التلقي والعناصر الفنية للنص الأدبي الذي يكون مبدعه حريصا على أن لا يصاب متلقيه بالملل ، فيتسبب في إعراضه عن النص الموجه إليه والنفور منه ، وهذا ما يحاول المبدع أن يتجنبه قدر استطاعته .

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى ضرورة التنويع في الكلام للسبب نفسه ، وهو أن النفس تأنس أكثر بالكلام إذا ورد عليها في أحوال مختلفة متباينة ، وتملّ الكلام إذا جاءها على حال واحدة ، واستمر على ذلك . وفي ذلك يقول الجرجاني : "إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى ، وأن تردها في الشيء تعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع . ." .[2]

ويهتم حازم القرطاجني بهذه القضية ويلح عليها في مواضع كثيرة من كتابه (المنهاج) ، فيقوم بتوجيه المبدعين إلى ضرورة مراعاتها والتنبه على أهميتها ، ويقول : إنه يحسن "أن يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع في جميع ذلك ، والبعد به عن التواطؤ والتشابه ، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون مستجدا بعيدا من التكرار ، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول" .[3] فهو هنا يوصي المبدع بتنويع كلامه وتجديده لأن النفس تكون أكثر تقبلا له كلما كان أكثر تجديدا وابتكارا وبعدا عن التكرار .

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، مصدر سابق ، ص155 .

(2) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق : محمود شاكر ، مصدر سابق ، ص121 .

(3) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مصدر سابق ، ص16 .

ونستحضر في هذا السياق حديث حازم عن تنويع الأغراض في القصائد العربية ، الذي سبق ذكره في الفصل الثاني في سياق الحديث عن فكرة افتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب . والذي يجدر استحضاره منه في هذا الموضع هو تعليل حازم لظاهرة تنوع أغراض القصيدة الواحدة ، وربطه إياه بحقيقة أن النفس تمل من الموضوع الواحد إن طال عليها ، لذلك فإن في تقسيم القصيدة إلى فصول تجديدا للنفس ولنشاطها بانتقالها من غرض إلى آخر .

وتظل فكرة المراوحة والانتقال بين عدة ضروب من الكلام ملحة على ذهن حازم ، فنجده يعود إليها مرة أخرى ، ويتحدث عنها بشكل صريح وموجز فيقول : "وإنما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض ، والافتنان في مذاهبه وطرقه ، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيارته غبا" .[1] أي أن المراوحة تحسّن الكلام ، وبهذا تزداد النفس رغبة به وإقبالا عليه .

من خلال النصوص السابقة ، يتضح الدور الذي قام به النقاد والبلاغيون بتوجيههم المبدعين نحو أهمية المراوحة في حديثهم بين الجد والهزل ، أو التنقل بين فنون مختلفة من الكلام حتى يبقى المتلقي على تواصل معهم ، ويعللون ذلك بأن المتلقي سيملّ مما يتوجهون به إليه إن لم يراوحوا بين أساليب الكلام ، وليس هذا في صالح الإبداع الذي يتأكد نجاحه ، غالبا ، بالتلقي .

كما اتضح أيضا من خلال النصوص أن من المبدعين من التفت إلى هذه القضية وقام بتطبيقها على نصوصه ، حرصا منه على امتلاك ذهن السامع على طول النص . وكل هذا يدل على وجود علاقة قوية بين التلقي وهذا الفن من فنون الأسلوب ، وقد قالوا قديما : (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه) .

وفي اهتمام المبدعين والنقاد والبلاغيين ببقاء المتلقي منتبها للنص الموجه إليه تأكيد منهم على أهمية هذا المتلقي ، واعتراف بدوره الكبير الذي يقدمه لهذا النص ، والذي لا يمكن تجاهله أو إغفاله ، وإن لم يكن له وجود أو أهمية لما كان كل هذا الإلحاح على وجوده وبقائه حاضرا ، ولما كان من داعٍ للمحافظة على بقائه وهو في كامل نشاطه والحرص على تجنب إصابته بالملل .

وبهذا تتضح الروابط التي تربط بين عنصر الأسلوب في النص الأدبي وعملية التلقي ، التي يعوّل البلاغيون والنقاد فيها كثيرا على حظ النص من استحسان المتلقي له ، أو من زهده فيه .

---

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، مصدر سابق ، ص302 .

ولا يتوقف الأمر عند الحديث عن الأسلوب وعلاقته بالتلقي عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى مدى أبعد ، يظهر أكثر ما يظهر في العلاقة بين هذا العنصر من العناصر الفنية للنص الأدبي وعملية التلقي ، في حين لا يكاد يبدو له أثر عند الحديث عن العلاقة بين التلقي والعناصر الفنية الأخرى . وهو أن المبدع عندما يلجأ إلى الأسلوب ويحرص على تحسينه لا يهدف بذلك إلى نيل إعجاب المتلقي فقط ، بل إنه يتكئ عليه (أي على الأسلوب) في محاولته دفع الملل عن هذا المتلقي وتجديد نشاطه . . أي أن الاعتماد على عنصر الأسلوب لا يقصد به التفاعل المجرد بين النص ومتلقيه ، ولكنه يتجاوزه إلى مستوى آخر هو الاستحواذ على المتلقي ، ومحاولة إبقائه ضمن فضاء النص حتى ينتهي منه .

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة البحث في التراث النقدي والبلاغي العربي القديم عن بذور لنظرية حديثة هي نظرية التلقي ، دون محاولة تحميل التراث أكثر مما يحتمل ، ودون الجرأة على إقحام ما ليس موجودا في التراث النقدي والبلاغي عليه ، مع الحرص على تحري الموضوعية العلمية قدر الاستطاعة على طول فصول الدراسة .

ونتيجة لمحاولة تحري الموضوعية في البحث عن هذه النظرية في النقد والبلاغة العربية القديمة ، فقد كان من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي وجود أفكار جادة تمثل بذورا أولى لنظرية التلقي ، بالمفهوم المتعارف عليه حاليا في النقد الغربي الحديث ، في النقد العربي القديم ، وثمة بعض مظاهر اهتمام بالمتلقي على نحو ما ، يمكن أن يشكل ملامح أولية لوعي نقدي بأهمية المتلقي ، وبأهمية الدور الذي يؤديه في سبيل إنجاح العملية الإبداعية . مع التأكيد على عدم وجود وعي كافٍ لتشكيل نظرية متكاملة العناصر سواء في صورة نظرية هيكلية أم في صورة عملية تطبيقية .

وقد لاحظ البحث كيف أن النقاد والبلاغيين اهتموا بالمتلقي ضمن حدود معينة ، شكلت الجانب النظري من الفهم الكلي لطبيعة المتلقي في العملية الإبداعية وطبيعة الدور الذي يقوم به . كما أشار البحث إلى صور تطبيقية تلمح بوجود بعض مظاهر نظرية التلقي في النقد القديم من خلال فئة المفسرين والشراح التي شكلت نموذجا خصبا للتحليل الأدبي ، وعن طريقها تمّ الوصول إلى نتائج تتعلق بإدراكهم لإمكانية اختلاف معنى النص الأدبي ، واحتمال وجود أكثر من معنى يمكن أن يطلق على كل منها صفة (المعنى الصحيح) ، إذ يوجد عدد لا نهائي من المعاني تحتمله مفردات النص وتراكيبه ، ولا يتوفر لمعنى بعينه أن يستأثر بوهم المعنى الوحيد .

وتجدر الإشارة إلى أن توصل القدماء من المفسرين والشراح ، أو حتى النقاد بصورة نظرية ، إلى فكرة قابلية النص للتأويل والفهم بأكثر من وجه لم يكن مصحوبا باعتراف من هؤلاء المفسرين أو

الشراح بالرأي الآخر ، أو إدراك منهم بعدم جدوى السعي للوصول إلى قصد المؤلف ، حيث إن بعضهم ينفي رأي الآخر لاعتقاده أن الاحتمال الذي توصل إليه هو ما أراده المؤلف ، وبذلك شكلت قصدية المؤلف هاجسا عند بعضهم ، مما ينفي عن هؤلاء وعيهم بأي بعد من أبعاد النظرية النقدية الحديثة .

ومن جهة النص ، برز من خلال تتبع النصوص النقدية والبلاغية وشروحات الدواوين الشعرية ، غناء هذه النصوص وخصوبتها ، لقابليتها للتأويل بأكثر من معنى ، وإمكانية حملها على أكثر من وجه ، وهذا دليل على حيوية النص الأدبي وتجدده . وينسحب هذا على التفاسير القرآنية التي لم تجد بأسا في إتاحة المجال للمفسرين لبسط أنظارهم الخاصة وفق ما تمليه ثقافاتهم وأفكارهم واتجاهاتهم الفقهية والكلامية ، وذلك لإمكانية فهمه عند كل فئة بما يتناسب واتجاهاتها ، وصلاحيته للتفسير على أكثر من وجه بما يتفق مع معظم المذاهب الدينية .

ويعمد البحث في تتبعه لطبيعة العلاقة بين عملية التلقي والعناصر الفنية ، إلى إلقاء الضوء على معظم عناصر النص الأدبي الفنية التي توجه النقاد والبلاغيون من خلالها إلى المبدع ، في حثهم له على ضرورة الاهتمام بهذه العناصر متكئين على ردود أفعال المتلقي تجاهها إن اعتنى بها المبدع وإن لم يعتنِ . وقد دعم ذلك التتبع بأمثلة تؤكد ما يدعون إليه من ضرورة مراعاة المبدع لهذه العناصر الفنية أثناء إنشائه للنص الأدبي .

هذا وبالله التوفيق..

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر:

1 . الآمدي ، الحسن بن بشر بن يحيى (ت370هـ) ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ، مصر ، 1943 .

2 . ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن عبد الكريم ، المثل السائر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995 .

3 . ابن بابويه القمي ، أبو جعفر محمد بن علي (ت381هـ) ، التوحيد ، صححه وعلق عليه : هاشم الحسيني ، طهران ، مكتبة الصدوق ، 1967 .

4 . أسامة بن منقذ (ت584هـ) ، البديع في نقد الشعر ، تحقيق : أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، مراجعة : إبراهيم مصطفى ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الجمهورية العربية المتحدة ، 1960 .

5 . الأصفهاني ، أبو فرج ، الأغاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط2 ، 1997 .

6 . الباقلاني ، محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر (ت403 هـ) ، إعجاز القرآن ، ط3 ، تحقيق : الشيخ محمد شريف سكر ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، 1994 .

7 . البرقوقي ، عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1986 .

8 . البغدادي ، عبد القادر بن عمر (ت1093هـ) ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، ط2 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1984 .

9 . البغدادي ، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم ، تحقيق : محمد عثمان الخشت ، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير ، مصر .

10 . التفتازاني ، مسعود بن عمر بن عبد الله التفتازاني (791هـ) ، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للخطيب القزويني ، ط1 ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، 1938 .

11 . التوحيدي ، أبو حيان (ت400هـ) ، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين ، 1939-1944 .

12 . الجاحظ ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني (ت255 هـ) ، البيان والتبيين ، ط2 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، د . ت .

13 . الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب الكناني ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1969 .

14 . الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471هـ) ، أسرار البلاغة ، ط1 ، تحقيق : محمود شاكر ، مكتبة المدني ، القاهرة ، 1991 .

15 . الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 .

16 . الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ط3 ، تحقيق : محمود شاكر ، مكتبة المدني ، القاهرة ، 1992 .

17 . الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن ، ط1 ، تحقيق : زكريا سعيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997 .

18 . ابن جني ، عثمان بن جني الموصلي (ت392 هـ) ، شرح ديوان المتنبي (الفسر) ، تحقيق : صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .

19 . ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، تحقيق : محسن غياض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د .ت .

20 . حازم بن محمد بن حسن القرطاجني (684 هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط3 ، تحقيق : محمد حبيب بن الخوجه ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 .

21 . أبو حنيفة النعمان ، دعائم الإسلام وذكر الحلال والحرام والقضايا والأحكام ، تحقيق : آصف بن علي أصفر فيضي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 .

22 . الخطيب القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني الشافعي (ت739هـ) ، الإيضاح في علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، د .ت .

23 . الراغب الأصفهاني ، أبو القاسم الحسين بن محمد (ت502 هـ) ، المفردات في غريب القرآن ، تحقيق : محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، د .ت .

24 . رشيد بن غالب ، شرح ديوان ابن الفارض للشيخين حسن البوريني وعبد الغني النابلسي ، دار التراث ، بيروت ، د .ت .

25 . ابن رشيق ، الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ) ، العمدة ، ط5 ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، 1981 .

26 . الزركشي ، محمد بن عبد الله (ت794 هـ) ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1967 .

27 . الزمخشري ، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ) ، الكشاف ، تحقيق : مصطفى حسين أحمد ، دار الكتاب العربي ، د .ت .

28 . السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ت (626هـ) ، مفتاح العلوم ، ط1 ، تحقيق : عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2000 .

29 . ابن سنان الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت466هـ) ، سر الفصاحة ، صححه وعلق عليه : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، مصر ، 1952 .

30 . السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت910هـ) ، الإتقان في علوم القرآن ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، 1948 .

31 . ابن طباطبا ، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني العلوي (ت322هـ) ، عيار الشعر ، ط1 ، تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 .

32 . الطبرسي ، الفضل بن الحسن بن الفضل (ت548هـ) ، مجمع البيان في تفسير القرآن ، ط1 ، تحقيق : الحاج السيد هاشم الرسولي المحلاتي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، 1986 .

33 . الطبري ، تفسير الطبري المسمى بجامع البيان في تأويل القرآن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ت .

34 . عبد الله بن المعتز (ت296هـ) ، كتاب البديع ، علق عليه : إغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982 .

35 . ابن عربي ، أبو بكر محمد بن علي بن محمد (محيي الدين ابن عربي) (ت638هـ) ، تفسير القرآن الكريم ، تحقيق : مصطفى غالب ، دار الأندلس ، بيروت .

36 . العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (ت395هـ) ، الصناعتين ، ط1 ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1952 .

37 . الفارسي ، أبو علي الفارسي (377 هـ) ، كتاب الشعر ، تحقيق : محمود الطناحي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1988 .

38 . الفخر الرازي ، محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري (ت606هـ) ، تسهيل نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تفسير وتيسير : عبد القادر حسين ، دار الأوزاعي للطباعة والنشر ، بيروت ، 1989 .

39 . الفخر الرازي ، محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري ، المحصول في علم الأصول ، ط1 ، تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 .

40 . ابن فورجة ، محمد بن حمد بن محمد بن فورَّجة البروجردي (ت455 هـ) ، الفتح على أبي الفتح ، تحقيق : عبد الكريم الدجيلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د .ت .

40 . القاضي الجرجاني ، علي بن عبد العزيز بن حسن الجرجاني (ت392 هـ) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د .ت .

41 . ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت376 هـ) ، الشعر والشعراء ، ط1 ، تحقيق : عمر الطباع ، دار الأرقم ، بيروت ، 1997 .

42 . قدامة بن جفعر بن قدامة بن زياد البغدادي (ت337هـ) ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ت .

43 . قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي (منسوب إليه ، وهو من تأليف ابن وهب الكاتب ، وعنوانه البرهان في وجوه البيان) ، نقد النثر ، تحقيق : طه حسين وعبد الحميد العبادي ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1941 .

44 . ابن كثير ، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (ت774هـ) ، تفسير القرآن العظيم ، تحقيق : عبد العزيز غنيم ، محمد أحمد عاشور ، محمد إبراهيم البنا ، كتاب الشعب ، القاهرة ، د .ت .

55 . ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، ط2 ، تحقيق : خليل الميس ، دار القلم ، بيروت ، د .ت .

56 . المرزباني ، أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى (ت384 هـ) ، الموشح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د .ط ، د .ت .

57 . المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت421 هـ) ، شرح ديوان الحماسة ، ط2 ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1967 .

58 . المعري ، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت449 هـ) ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي . . المسمى بمعجز أحمد ، تحقيق : عبد المجيد دياب ، دار المعارف ، القاهرة .

59 . أبو نواس ، ديوان أبي نواس ، شرح : إيليا حاوي ، منشورات الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، 1987 .

60 . الواحدي ، أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد (ت468هـ) ، ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح الإمام الواحدي ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم ، بيروت .

61 . يحيى بن حمزة العلوي اليمني ، الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1980 .

ثانيا: المراجع..

أ- العربية:

62 . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ط5 ، 1981 .

63 . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط4 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1983 .

64 . أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ط3 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1963 .

65 . إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، ط2 ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، 1984 .

66 . إنريك أندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ط2 ، ترجمة : الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1992 .

67 . تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ط1 ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1987 .

68 . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1992 .

69 . جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ط1 ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988 .

70 . جين ب . تومبكنز ، نقد استجابة القارئ ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، العراق ، 1999 .

71 . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ع 30 ، يونيو 1996 .

72 . ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، ومراجعة : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1967 .

73 . رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .

74 . روبرت شولز ، البنيوية في الادب ، ترجمة : حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1984 .

75 . روبيرت سي هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ط1 ، ترجمة : رعد جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، 1992 .

76 . روبيرت سي . هولب ، نظرية التلقي : مقدمة نقدية ، ط1 ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1994 .

77 . رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ط1 ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1994 .

78 . رولان بارت ، هسهسة اللغة ، ط1 ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1999 .

79 . سعد أبو الرضا ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : أصوله وقضاياه ، مكتبة المعارف ، الرياض .

80 . سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1992 .

81 . شكري عياد ، دائرة الإبداع ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986 .

82 . شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون-بيت الحكمة ، 1993 .

83 . صبحي الصالح ، مباحث في علوم القرآن ، مطبعة الجامعة السورية ، دمشق ، 1958 .

84 . صلاح فضل ، مناهج النقد الأدبي ، ط1 ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 1997 .

85 . عبد الرحمن عبد الهادي ، سلطة النص ، ط1 ، سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، 1998 .

86 . عبد العزيز طليمات ، فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات . .قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر ، نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات ، الرباط ، 1993 .

87 . عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم للطباعة والنشر ، 1984 .

88 . عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط1 ، 1955 .

89 . عبد الله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 .

90 . عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1985 .

91 . عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1999 .

92 . عبد الله الغذامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ، ط1 ، دار البلاد ، جدة ، 1987 .

93 . علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، دار المعارف ، مصر .

84 . عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق ، 1996 .

95 . فضل حسن عباس ، إتقان البرهان في علوم القرآن ، ط1 ، دار الفرقان ، عمان ، 1997 .

96 . فيكتور دايرلنخ ، الشكلانية الروسية ، ترجمة : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 .

97 . كارل ماركس ، وفردريش إنجلز ، البيان الشيوعي ، ترجمة : محمود ترويح ، منشورات الجمل ، المانيا ، ط1 ، 2000 .

98 . مازن المبارك ، الموجز في تاريخ البلاغة ، دار الفكر ، دمشق ، 1981 .

99 . محمد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتلقي ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 .

100 . محمد رضا مبارك ، استقبال النص عند العرب ، ط1 ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 1996 .

101 . محمد الناصر العجيمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، ط1 ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1998 .

102 . مساعد مسلم عبد الله آل جعفر ، أثر التطور الفكري في التفسير في العصر العباسي ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1984 .

103 . مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 000 .

104 . ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 .

105 . ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ط1 ، دار الشروق ، عمان ، 1997 .

106 . نجيب فائق أندراوس ، المدخل في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1974 .

107 . نصر حامد أبو زيد ، مفهوم النص ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1998 .

108 . نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط5 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1999 .

109 . نصر حامد أبو زيد ، الاتجاه العقلي في التفسير ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1998 .

110 . نهاد التكرلي ، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ، منشورات دار الثقافة والفنون ، العراق ، 1979 .

111 . وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، 2000 .

112 . هاشم صالح مناع ، بدايات النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1994 .

113 . يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ط2 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1983 .

ب- الأجنبية:

114- John Peck and Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, Macmillan Education LTD, London, Hong Kong, 1988.

115- David Lodge, Modern Criticism and Theory, London and New York, 8 ed, 1993.

116- Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, blackwell publishers Ltd, Oxford-UK, 2000.

117- Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, London and New York, 1997.

ثالثا: الدوريات:

118 . إبراهيم السعافين، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول، القاهرة.

119 . إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، الفكر العربي المعاصر، ع 60-61، سنة 1989.

120 . إسماعيل علوي إسماعيل، أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب، الأقلام، ع4، أغسطس-سبتمبر، 1998.

121 . بو جمعة بو بعيو، إشكالية القراءة وتعدد الرؤى المنهجية، المعرفة، دمشق، السنة37، ع416، مايو 1998.

122 . ثامر سلوم، القارئ في النص: نظرية التأثير في التراث النقدي الأدبي عند العرب، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج18، ع1، آذار 1996.

123 . حافظ إسماعيل عليوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، ج34، مج9، ديسمبر 1999.

124 . حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، المعرفة، دمشق، السنة 34، ع384، سبتمبر 1995.

125 . خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، الأقلام، ع4، آب-أيلول، سنة 1998.

126 . رجا عيد، ما وراء النص، علامات في النقد، ج30، مج8، ديسمبر 1998.

127 . رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1/2، يوليو-سبتمبر/ أكتوبر-ديسمبر، 1994.

128 . رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، باريس، ع49، 1988.

129 . سوزان بينيت ، نظريات القراءة والمشاهدة ، فصول ، مج13 ، ع4 ، شتاء 1995 .

130 . عبد المجيد زراقط ، التلقي في النقد العربي القديم ، الآداب ، ع9/10 ، تشرين الأول 1998 .

131 . فؤاد المرعي ، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج23 ، ع1/2 ، يوليو ذسبتمبر/ أكتوبر- ديسمبر ، 1994 .

132 . كونتر جريم ، التأثير والتلقي : المصطلح والموضوع ، ترجمة : أحمد المأمون ، دراسات سيميائية ، الرباط ، ع7 ، 1992 .

133 . محمد حسني كنون ، جمالية التلقي ومفهوم التواصل الأدبي ، الموقف ، الرباط ، ع13/14 ، 1992 .

134 . نجوى عبد السلام وحسن سحلول ، معضلة القارئ النظرية ، المعرفة ، دمشق ، السنة36 ، ع402 ، مارس 1997 .

135 . هانز روبير جوس ، جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ترجمة : سعيد علوش ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع38 ، مارس1986 .

رابعا: المراجع العامة:

136 . خير الدين الزركلي ، الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط12 ، 1997 .

137 . رمزي منير بعلبكي ، معجم المصطلحات اللغوية ، ط1 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1990 .

138 . فينيسك وآخرون ، دائرة المعارف الإسلامية ، ترجمة : محمد بن ثابت الفندي وآخرون ، طهران ، انتشارات جهان ، نسخة عن طبعة القاهرة ، 1933 .

139 . ابن منظور ، لسان العرب ، مؤسسة التاريخ العربي ، مكتب تحقيق التراث ، بيروت ، ط3 ، 1993 .

140 . الموسوعة العربية العالمية ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط1 ، 1996 .

خامسا: مواقع الانترنت:

141. www.arts.orc.bc.ca/fina/glossary/h_list.html

142. www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm

143. www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm

144. www.cumber.edu/litcritweb/glossary.htm#1

145. www.iceflow.com/onezeroone/Thesis.html